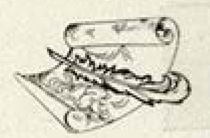
الأعلام من الأدباء والشعراء



يوسف إدريس

بين القصة القصيرة والإبداع الأدبي

تأليف
الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي
وكيل كلية الآداب - جامعة المنصورة

دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

الأعلام من الأدباء والشعراء

يوسف إدريس

بين القصة القصيرة والإبداع الأدبي

تأليف
الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي
وكيل كلية الآداب / جامعة المنصورة



دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

دار الكتب العلمية بيروت - لبنان
ص.ب: ١١/٩٤٢٤ - تلكس: Nasher 41245 Le
هاتف: ٣٦٦١٣٥ - ٦٠٢١٣٣ - ٨٦٨٠٥١ - ٨١٥٥٧٣
فاكس: ٠٠/١٢١٢/٤٧٨١٣٧٣ - ٠٠/٩٦١١/٦٠٢١٣٣



مقدمة

أن نكتب في مناسبة ما، لا يعني بالضرورة أننا نكتب عن هذه المناسبة وإنما يعني أن تكون المناسبة تفجيراً لما هو أكبر من حدود المناسبة نفسها. فعندما أشعر بضرورة أن أمسك بالقلم لأكتب عن أديبنا الكبير العزيز يوسف إدريس بمناسبة مرور عام على وفاته، فلست أكتب عن هذه المناسبة الزمنية المحددة وإنما أكتب عن مقدار ما أستشعره، ويستشعره الملايين من قراء يوسف إدريس ـ طوال هذا العام ـ من افتقاد حقيقي له في حياتنا الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية، بل ببساطة، في حياتنا المصرية عامة، بكل ما تعنيه هذه المصرية من خصوصية وحميمية.

فلقد كان يوسف إدريس طوال الأربعين سنة الماضية، معنى من معاني مصريتنا، وركناً من أركانها، نختلف أو نتفق معه في هذه القصة أو الرواية أو المسرحية أو تلك، في هذا الرأي أو الموقف أو السلوك أو ذاك، ولكن تبقى فوق هذا وذاك، وربما بسبب هذا وذاك، القيمة التفجيرية الكبيرة التي كان يمثلها يوسف إدريس. لقد كان الصوت الصارخ في بريتنا، المنذر أحياناً بالرعود والصواعق، والمبشر أحياناً أخرى بالرعود والصواعق، أو المفجر لها في كثير من الأحيان تفجيراً ثقافياً في مختلف جوانب حياتنا.

ولقد كنا نتعامل في حياتنا اليومية مع يوسف إدريس، مع فكره وأدبه ومواقفه تعاملاً يتعدد ويختلف ويتنوع بتعدد واختلاف وتنوع الأيام والأعمال والمواقف، وعندما يغيب عنا اليوم يوسف إدريس، لا تلبث أن

تتلاقى الاختلافات وتتوحد التعددات والتنويعات، لتتجلى في النهاية المنظومة المتكاملة الرائعة التي يمثلها يوسف إدريس كاتباً ومواطناً وإنساناً مما يضاعف إحساسنا بالفقر، ومما يفرض علينا إعادة القراءة لكل ما كتبناه من قبل عن يوسف إدريس.

على أنه مما يضاعف حزننا، أن إعادة القراءة التي يقوم بها بعض كتابنا هذه الأيام، تتسم بالاستعلاء والاستخفاف والتجني على ما يمثله يوسف إدريس من قيمة إبداعية كبيرة في أدبنا المعاصر كله.

ولعل هذا الكتاب يكون عزاءنا المتجدد على إحساسنا العميق بفقد يوسف إدريس. وتحية دائمة له فناناً ومفكراً ومحرضاً عظيماً على طريق الحرية والابداع والتقدم ومحبة الإنسان وكرامته.

الدكتور ـ فاروق محمود عبد المعطي
مصر ـ محافظة المنيا ـ سملوط
ش الكرنك ـ بجوار مسجد الشريف

١ ـ قانون الصمت، والدين، والجنس في عالم يوسف إدريس

لا يعنينا من هذا الفصل دراسة الموقع الذي يحتله الجنس في عالم يوسف إدريس، وهو موقع ثري، وخصيب، ذلك أن الاهتمام ينصب على العلاقة بين الدين والجنس وكيفية توظيف يوسف لهما، للتعبير عن موقف سياسي من ناحية، والكشف عن دورهما المتشابك في الحياة الاجتماعية من ناحية أخرى.

إن تحقيق التوازن في المجتمع، حتى ولو كان التوازن المراد تحقيقه شكلياً وهشاً، يستلزم وجود مجموعة من الضوابط التي تحول دون تهديد هذا التوازن الزائف، سياسياً واجتماعياً.

وعندما يسود القهر، وتغيب المشاركة الشعبية، فإن إرتكاب الخطأ وممارسة الخطيئة في «صمت» و«سرية» يعني زوال الخطأ، ونفي الخطيئة. وعلى الذين يخرقون قانون الصمت أن يدفعوا ثمن حماقتهم، وتحديهم للنظام المفروض.

في الأتوبيس ٩٩٩، وللرقم دلالات تذكرنا بنتائج الانتخابات والاستفتاءات المصرية، التي تنتهي دائماً بما يشبه الموافقة الاجتماعية، رغم أن أحداً لا يشارك فيها، تتم لعبة جنسية بشعة، منافية للدين والأخلاق والطبيعة السوية، والركاب يشهدون ويصمتون، وتتحول سلبيتهم إلى إيجابية فعالة، ضد الثائرين على الخطأ، والمتمردين على قانون الصمت:

اللعبة تتم في صمت، ولا أحد يخرج على قواعدها، والقاعدة إنك ما تشوفش، وإذا شفت كأنك ما شفتش، وإذا حصل لغيرك ما لكش

دعوة، وحتى إذا حصل لك. حل عبقري. مش كده؟[1]

إن القهر الجنسي غير الإنساني، الذي تتعرض له المرأة في الأتوبيس، لا يعني أحداً، وعندما يثور الأستاذ الجامعي عويس ثورة محدودة لإرضاء فضوله العلمي، وتثور السيدة المعتدى عليها معه، فإنهما يتعرضان لبطش جماعي، وعقاب صارم. إنهما يعاقبان لاجترائهما على خرق القانون المريح. قانون الصمت وغض البصر. ليس المذهل المحير أن تستغيث فلا تجد المغيث السؤال الملح هو هذه الرغبة التى لا بد أنها نبتت بتلقائية، وفي كل نفس على حدة، لإثبات كذب المرأة ونفي الموضوع، وكأنه لم يكن. بل والأكثر، عقابها الجماعي على تلك الصورة، لأنها فتحت الفم، ونطقت، وبلغت بها الجرأة أن استغاثت، وحددت الفاعل[2].

إن هذه السيدة التي هب الدكتور لنجدتها فتعرضا معاً للعقاب، تبدو وقورة، وجهها أبداً لم يتعود الابتسام، وإنما يطفح بشيء آخر كالإيمان، وحدّث نفسه بأنها ربما متدينة، ربما زوجة محترمة لرجل دين، ربما هي من عائلة أجادت تربيتها حتى أشرفت على الثلاثين، كما بدت له سنها[3]. ولكن تدين السيدة لا يشفع لها، فالمسألة ليست في الدين، ولكن في استمرار الصمت وسيادته، ومعاقبة كل من يتمرد ويثور، ويجرؤ على تحديد «الفاعل».

في «بيت من لحم» يرضخ الجميع للقانون، وتدور لعبة الخاتم في صمت لا يخرقه أحد. تزوجت الأرملة من المقرىء «الضرير»، والبنات الثلاث جائعات محرومات جنسياً، والخاتم هو الوسيلة الوحيدة المتاحة

(١) قصة «سنريزم» مجموعة «بيـ . من لحم»: ١١٧ .
(٢) نفسه: ١١٢ .
(٣) نفسه: ١٠٦ .

للشيخ الضرير، لمعرفة «حلاله»، وبالخاتم «الشرعي» الذي يحلل الحرام تبدأ القصة:

الخاتم بجوار المصباح. الصمت يحل فتُعمى الآذان. في الصمت يتسلل الإصبع. يضع الخاتم في صمت أيضاً يُطفأ المصباح، والظلام يعم. في الظلام، أيضاً تعمى العيون.

الأرملة وبناتها الثلاث.

والبيت حجرة.

والبداية صمت[1].

الأم وبناتها، وكلهنّ مبصرات، صامتات. أما الشيخ الضرير، ولأنه ضرير، فإنه يضحك، وينكت، ويغني حتى يستبدل الإحساس بالبصر الضائع. كان أول الأمر يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة التي تأبى البقاء على حال واحد. فهي طازجة صابحة كقطر الندى مرة، ومنهكة مستهلكة كماء البرك مرة أخرى، ناعمة كملمس ورق الورد مرة، خشنة كنبات الصبار مرة أخرى، الخاتم دائم وموجود صحيح، ولكن، وكأنما الإصبع الذي يطبق عليه كل مرة إصبع. إنه يكاد يعرف، وهن بالتأكيد كلهن يعرفن، فلماذا لا يتكلم الصمت، لماذا لا ينطق؟

ولكن السؤال يباغته ذات عشاء، ماذا لو نطق الصمت؟ ماذا لو تكلم؟

مجرّد التساؤل أوقف اللقمة في حلقه ومن لحظتها لاذ بالصمت تماماً، وأبى أن يغادره.

بل هو الذي أصبح خائفاً أن يحدث المكروه مرة، ويخدش الصمت، ربما كلمة واحدة تفلت، فينهار لها بناء الصمت كله، والويل له

---

(١) قصة «بيت من لحم»، مجموعة «بيت من لحم»: ٥.

لو انهار بناء الصمت.

الصمت المختلف الغريب الذي أصبح يلوذ به الكل.

الصمت الإرادي هـذه المرة، لا الفقر، ولا القبح، لا الصبر، ولا اليأس سببه.

إنما هو أعمق أنواع الصمت، فهو الصمت المتفق عليه، أقوى أنواع الاتفاق، ذلك الذي يتم بلا أي اتفاق[1].

مثلما يسود الصمت في الأتوبيس، ويعاقب بقسوة من يخرقه، يسيطر الصمت على ساكنات الحجرة المبصرات، وساكنها الضرير، الذي راح يؤكد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي زوجه وحلاله، وزلاله، وحاملة خاتمه، تتصابى مرة أو تشيخ، تنعم أو تخشن، ترفع أو تسمن، هذا شأنها وحدها، بل هذا شأن المبصرين ومسؤليتهم وحدهم، هم الذين يملكون نعمة اليقين. إذ هم القادرون علي التمييز، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك، شك لا يمكن أن يصبح يقيناً إلا بنعمة البصر، وما دام محروماً منه فسيظل محروماً من اليقين، إذ هو الأعمى، وليس على الأعمى حرج. أم على الأعمى حرج؟[2].

بالصمت تبدأ القصة، وبالصمت والسؤال الاستنكاري المقلق تنتهي. لم تكن هزيمة يونيو ١٩٦٧، وغيرها من الهزائم السابقة واللاحقة التي حلت بالوطن إلا نتيجة طبيعية لقانون الصمت، الذي يؤمم العقل، ويلغي المشاركة الشعبية. لقد تغلغل الصمت ليطول المرأة التي يبدو أنها متديِّنة. ويعاقبها لمجرد الاحتجاج، وتغلغل الصمت حتى أجبر قارىء القرآن الضرير، على الرضوخ له، مستعيناً لتبرير موقفه بآية من القرآن الذي يمتهن قراءته.

---

(١) نفسه: ١٢: ١٣.

(٢) نفسه: ١٣.

الصمت إذن أداة لتحقيق التوافق الزائف أن يمارس الخطأ أمامك فلا تراه، ولا تسمعه، وإذا رأيته وسمعته فلا تتلكم، وإذا تكلم غيرك فإدانته ومعاقبته واجبة لاستمرار التوازن الوهمي، إذا عشت صامتاً ومشاركاً في لعبة الصمت فلا مشكلة، وإذا تمردت تمرداً محدوداً فعقابك محدود، ولكن إذا خدعت الجميع، بادعاء الرضوخ للقانون، سيطولك عقاب، لا يقل عن الموت.

عاش الشيخ شيخة، في القصة التي تحمل اسمه، لا يطوله أذى. كان كائناً مختلفاً، ولكن لأنه لا يؤذي أحداً، ولا يجلب شراً لأحد، فلا اعتراض لأحد على حياته، وحرام أن يعترضه أحد، أو يحملق فيه إنسان[1].

عاش الشيخ شيخة لا يسمع ولا يتكلم، فكأنه غير موجود. وبهذا الغياب اكتسب حقوقاً لم تكن متاحة للقادرين على الكلام والاستماع: لا يزجره أحد، ولا يعترض طريقه أحد. ويدخل أي بيت، ويظل قابعاً في أي ركن فيه ما شاء من الوقت، دون أن يضايق وجوده أهل البيت، أو حتى يحسوا له وجوداً وكأنه يصبح إذا حل جزءاً من المكان، أو الزمان، أو الأثير. . تتعرى النساء أمامه، وكذلك يفعل الرجال، وتتحدث العائلات عن أخص شؤونها في حضرته، وينام الرجل مع زوجته أو غير زوجته، وتدبر أمامه المكائد وتكتب البلاغات، ويقول الهامس للآخر حين يريد أن يطمئنه كي يفتح له صدره: قول يا أخي قول. . ما تخافش. . هو فيه إلا انا وانت والشيخ شيخة. . قول[2].

وعندما تكتشف الحقيقة، حقيقة أن الشيخ شيخة ليس كائناً غير موجود كما يتصوره الناس، تطل الكارثة، كارثة العري المفاجىء الذي

(١) قصة «الشيخ شيخه» مجموعة «آخر الدنيا»: ١٦.
(٢) نفسه: ١٨.

يحسه الناس الذين تعاملوا مع الشيخ كأنه غير موجود. كارثة كبرى لو صح الخبر، أو حتى لو كانت هناك شبهة في صحته، فقد لا يعد هذا هدماً لكل الجدران الداخلية التي تحيطهم وتقسمهم، ولكنه على الأقل فرجة صنعت في كل جدار. . فرجة من الممكن أن ينقل منها للغير كل ما يحويه الداخل، فيقوم حينئذ يوم الفوضى الذي هو أفظع وأبشع من يوم القيامة[1].

ولأن القيامة تعني نفي الحياة، فإن البديل لقيامها هو إجبار الشيخ على أن يصمت إلى الأبد، وتدفن معه الأسرار التي يتوهم الناس أنه يعرفها. وقد يبوح بها كان لا بد أن يصحى الناس مذعورين ذات صباح، على صراخ مدو صادر عن قلب يعوي ويتمزق، ويقول:

ـ يا بني يا حبيبي . .

وتسرع الأرجل هالعة إلى مصدر الصوت، فيجدونه ينبعث من الخرابة، ويجدون نعسة صاحبته، يفاجؤون بها تقذفهم بوابل من الطوب والأحجار، وتبكي بحرقة، وتلعنهم، وتقول إنه كان طول عمره أصم أبكم، وأن الويل لهم منها، بينما الشيخ شيخة ممدد أمامها، غارقاً في دمه ورأسه محطم بحجر[2] .

إن الشذوذ الجنسي الذي يمارس في الأتوبيس والانحلال الجنسي الذي تمارسه الأرملة وبناتها، والأخطاء والخطايا الجنسية التي يخشى الناس افتضاحها في القرية الظالمة التي قتلت الشيخ شيخة، تعكس المدى الذي وصل إليه المجتمع كله، بفضل سيادة الصمت، كأداة للتوازن الهش. يستعين يوسف إدريس بالدين، ويدمجه مع الجنس ليقدم شهادة سياسية، تدين مرحلة تاريخية، سيطر فيها الصمت، واستشرى

---

(١) نفسه: ٢٣.

(٢) نفسه: ٢٨.

القمع وغابت المشاركة.

ولا تقتصر العلاقة بين الدين والجنس عند يوسف إدريس على توظيفهما في إطار المغزى السياسي، ولكنهما يتواجدان كجزء من الحياة الاجتماعية، يتصالحان ويتصارعان وتستمر الحياة بهما معاً، لأنها تحتاجهما، ولا غنى لها عن أحدهما.

إن الجنس احتياج إنساني ضروري للرجل والمرأة. وإذا كانت الوحدة، بمفهومها الشامل الذي يعني افتقاد الجنس، حراماً على الأنثى أو الشابة، فهي حلال على الشيخة. كيف تحل مشكلة الأرملة التي تأبى أن تستسلم للشيخوخة، وتقنع بها؟ بالدين يمكن أن تحل: عليها أن تذهب للسيدة وتقضي بقية اليوم، تدعو، وتتعبد، وفي العام القادم بإذن الله تحجين، وأمانة عليك أن تقرئي لنا الفاتحة يا ست الحبايب. ولا تنسى أن تدعي لـ «منى» بالنجاح، ولـ «حمادة» بالشهادة، ولابنك ـ أنا ـ باستقالة رئيس مجلس الإدارة ليفرغ منصبه.

ـ وإيه رأيك يا ستي؟

والتفت الكل إلى الأخ الصغير، فقد بدا وكأنه وجد الضالة المنشودة: الجمعة السيدة، وإن زهقتي يبقى الأثنين الحسين، وإن حبيتي يبقى سيدي الحنفي الخميس.

وهكذا يتحول الدين إلى أداة لتهذيب الرغبة في الحياة وترويض بقايا الشباب والتعجيل بحسن الختام.

لقد وضع الدين قواعد لممارسة الجنس في إطار مؤسسة الزواج. إن الزواج هو الوسيلة الشرعية لتحقيق الرغبة الجنسية وإشباعها، دون صراعات ومشاحنات بين البشر، وها هو الزوج الذي يشهد الصراع

---

(١) قصة «دستور يا سيدة» مجموعة «النداهة»: ٢٢١.

المميت بين القطط من أجل الجنس، يحمد الله على أن امرأته إنسانة، تزوجها بالحلال، وعلى سنة الله ورسوله، وحجزها لنفسه بقسيمة، وليست قطة كان عليه ليفوز بها، أن يصارع الذكور الآخرين(١). والأرملة التي تزوجت بعد حرمان طويل، لا تجد حرجاً في علاقتها الجنسية مع زوجها: الزوج زوجها وحلالها، وعلى سنة الله ورسوله فماذا يعيب، وكل ما تفعله جائز. حتى وهي لم تعد تحفل بالمواربة أو بكتمان الأسرار(٢) والأوسطى شرف الطباخ. رغم سفره وغيابه الطويل، لا يقع في الخطيئة منتظراً زوجته: ركب الباخرة، بعد أن قضى في بلاد الناس شهوراً طويلة عانى في أثنائها ما عانى من الحنين إلى امرأته فردوس، وسروالها البمبي المشغول بالدانتلا، والذي يصل إلى الركبة، وكان أحياناً يضعف، ولكنه كان لا يطيق أبداً أن يرتكب الفحشاء ولو بالنظر(٣).

وكل خروج جنسي عن مؤسسة الزواج يمثل حراماً، وخطيئة، واقتراناً بالشيطان. الأوسطى شرف يقاوم اشتهاءه للمرأة الروميّة ذات الأرداف، مستعيذاً بالله ومتسائلاً: هل سلطها الشيطان عليه(٤)؟ والطفل الذي يرقب خيانة أمه مع عشيقها يصف لقاءهما بأنه شيطاني متوحش(٥). وأحد الإخوان المسلمين يتحدث لزعيمه عن عشق الشاب الإخواني للسجينة الشيوعية في إطار شيطاني: ألم أقل لك يا مولانا؟ لقد سحرته.. الشيطانة، ركبته. ثم يتوجه بحديثه إلى الشاب العاشق: ما دامت الشيطانة قد ركبتك، فقد حلّ دمك أنت، قبل أن يحل دمها

(١) قصة «داوود»، مجموعة «قاع المدينة»: ٨٢.

(٢) قصة «بيت من لحم» مجموعة «بيت من لحم»: ٩.

(٣) قصة «أم الدنيا» مجموعة «أرخص ليالي»: ٩٤.

(٤) نفسه: ٩٤.

(٥) قصة «لأن القيامة لا تقوم» مجموعة «لغة الآي آي»: ١١٥

هي[١] . إنه ليس قانوناً خاصاً بمجموعة من الأفراد، ولكنه قانون ديني عام: ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما[٢] .

ورغم أن مؤسسة الزواج، بقواعدها، وقيودها، تتسع للرجل والمرأة معاً، فإن للرجل خصوصية دينية واجتماعية.

من الناحية الدينية فإن للرجل حق الزواج بأكثر من واحدة. وعندما يستسلم أبو سيد لعجزه الجنسي يائساً من الشفاء، فإنه يمني نفسه بتعويض هزيمته من خلال ابنه: وحتبقا راجل. . وأجوّزك يا سيد. . سيد حجوّزك واحدة. . حلوة. . لأ. . أربعة. . أربعة حلوين عشان خاطرك. . وتبقى راجلهم[٣] .

ومن الناحية الاجتماعية، فإن «خطيئة» المرأة تختلف عن «خطأ» الرجل حتى لو كان الفعل واحداً، وهو في العملية الجنسية لا بد أن يكون واحداً. عند العثور على الطفل اللقيط الميت، يفكر فكري أفندي مأمور التفتيش في «فاعلة» الخطيئة، وكأنه ليس للخطيئة فاعل أيضاً: ترى كيف تكون فاعلة ذلك الحرام؟ أو على وجه الدقة، كيف تكون الزانية؟ ما من مرة ذكرت أمامه الكلمة إلا واقشعرّ بدنه، مع أنه كان له مثلما لمعظم الناس علاقات قبل أن يتزوج وحتى بعد أن تزوج. ولكن كأنما كان يستبعد أن يوجد نساء في العالم يخطئن مثلما تخطىء النساء معه، وكأنما من أخطأن معه لسن زانيات. . الزانيات هنّ من يخطئن مع غيره[٤] .

ويواصل الرجل تفكيره الذي يميز بين الرجل والمرأة إلى درجة الفصل التام بينهما من الناحية الجنسية، ولكنه لا يبحث عمّن قد يصلح

---

(١) قصة «اقتلها» مجموعة «اقتلها»: ٨٦.

(٢) قصة «العملية الكبرى» مجموعة «النداهة»: ١٧٩.

(٣) قصة «أبو سيد» مجموعة «أرخص ليالي»: ٣٦.

(٤) الحرام: ١٠.

ليكـون الأب . . هو يبحث عن الأم فهـو مستعد أن يصـدق الحـرام في النساء. الرجل دوره في الحرام طياري، أما المرأة فدورها أساسي . . هو يبحث عن الأم . . وفي بحثه هذا لم يترك أحداً[١] .

وهذا التمييز بين الرجل والمرأة لا ينفي عموميّة المشكلة الجنسية، وصدامها مع الدين، الذي ينظم العلاقة، ولا يسمح بالخـروج عن هذا التنظيم. ما الذي يفعله المحرومون والمحرومات جنسياً. ما الذي تفعله الزوجة التي تعاني الحرمان رغم زواجها؟ هل يملك الدين ورجاله إجابة نهائية حاسمة؟ : سؤال زلزل كياني مرة . . من شابة كان . . الأقدام التي تسمرت عيني عليها كانت بالقطع شابة . . المشكلة تبوح بها في تردد ثم بلا خجل تنـطق . . الزوج كف من شهـور عن معاشـرتها . . ولا فـائدة، فـإدمانـه السبب . . وإدمانـه ميـؤوس . ومحـاولاتهـا فشلت . . . وتخـاف الفتنة . . ماذا تفعل[٢] ؟

لا يجيب الشيخ عبد العال، ولا يملك أن يجيب. الاجابة العملية تحققها الشيخة صابحة في «أكبر الكبائر» لقد صبرت طويلاً على دروشة زوجها الشيخ صديق، وإهماله لها، وينتهي الصبر مع عشيق شاب يعاني من الحرمان هو الآخر. كان الشيخ صديق يصب نقمته على زوجته، قبل أن تبدأ علاقتهـا الجنسية مـع محمد، لأنهـا لا تصلي . فإذا صلت ظـل يواصل نقاره حتى تصوم «السنـة»، ولم يتركهـا إلا وقد ألبسهـا الطرحـة البيضاء[٣] . وبعد أن تبدأ العلاقة، تتغير الشيخـة، وتتغير نـظرة زوجها إليها، في تلك الأيام كان الشيخ صـديق في أسعد حـالاته، فقـد كفت زوجته تماماً عن مناقشته الحساب، وتذكيره بالفأس، والأرض، واكتفت

(١) نفسه: ١١ .

(٢) قصة «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور» مجموعة «بيت من لحم»: ٢٣ .

(٣) قصة «أكبر الكبائر» مجموعة «بيت من لحم»: ٦٤ .

بإلقاء نصائحها لابنها جاد الذي بدأ يخرج الفأس من مكمنها، ويسرح بها الغيط، بل الأكثر من هذا أنه بدأ يلاحظ أن زوجته قد أصبحت شيخة بحق وحقيق كما يناديها الناس، ففي صلاتها إخلاص حقيقي، وفي دعواتها إلى الله أن يغفر لها ما تقدم من ذنوبها وما تأخر تبتهل بصوت خارج من أعماق نفسها، ولم تعد أبداً في حاجة إلى أن يذكرها بالنوافل أو توزيع الحسنات[1] .

إن السقوط الجنسي للشيخة صابحة لا يتناقض مع إيمانها الديني، بل إنه، يقودها إلى التشبث بالدين لتحقيق التوافق بين خطيئتها وإيمانها. لقد عانت من الحرمان الجنسي، وعندما تشبع حرمانها، فإنها لا تتنكر للدين، الجوع إلى الجنس، والحاجة إلى الدين، سمتان إنسانيّتان لا تناقض بينهما حتى لو تحقق الإشباع الجنسي بطريقة غير مشروعة، خارج المؤسسة الشرعية التي يقرها الدين. لقد تورطت الشيخة صابحة في الخطيئة مضطرّة مدفوعة بالحرمان، وبالتمسك بالصلاة والصدق في الدعاء، والإخلاص في الابتهال، والحرص على توزيع الحسنات، تحاول أن تعوض ما تحسه من تفريط، وما تمارسه من خيانة لدينها وزوجها معاً.

ولا يختلف الشيخ عبد العال في حرمانه وحيرته عن الشيخة صابحة. في حي الباطنية، حيث عيّن إماماً لمسجد الشبوكشي، يتعرض إيمانه لامتحان عصيب. وكانت لي لي أعجوبة الحي بجمالها المصري الإنجليزي أصعب ما في الامتحان.

ــ عايزاك تعلّمني الصلاة.

ــ عندي كتاب خذيه.

---

(١) نفسه: ٦٩.

ـ أنا عايزة درس خصوصي[1].

يقاوم الشيخ الشاب ويعاني من الامتحان الصعب، وتتحول لي لي إلى شيطان جميل: هي الشيطان كاملاً غير منقوص. فالإغراء فيها كامل غير منقوص.. نائمة.. هي تتقلب.. جسدها فائر.. يغلي.. وعلى الفراش، وفي دفعات، يتدفق. هذا صدرها، هذا شعرها يسيح، وعلى موجات يغطي الصدر. والبطن.. وينحسر، وتتقلّب.

يا ربّ

مستغيثاً صرخت.. ليست استغاثة أرضي لملإ أعلى، ولا ناطقة بلسان ضعف البشر.. هي استغاثتي أنا.. كنت قد بدأت أغرق.. أواصل النظر لا عن رغبة في المجابهة وتصعيب الامتحان.. وإنما عن عجز أن أكف عن النظر[2].

ورغم الاستغاثة، ينهار الشيخ، ويجذبه الجسد، ولا يجد الإمام الشاب عاشق الله إلا أن يعترف بانتصار الشيطان: استقبلت القبلة ونويت.. فتحت عيني.. كانت لي لي في منتصف القبلة نائمة عارية، مبعثرة مفتحة، يتموّج شعرها على جسدها وينحسر.. عفوك يا إلهي.. فلقد أخفيت عنك الحقيقة. الشيطان انتصر..

وبينما الجميع ساجدون كالقطيع بعد طول ضلاله، كنت قد تسللت عبر النافذة الملاصقة للقبلة، وفي لمح البصر كنت أدق غرفة الدور الثاني السطوح في البيت المقابل. لي لي وقد لفت نفسها بملاءة السرير تفتح. بابتسامة مرعوبة، قلت لها، وأنا أفك زرار الكاكولة الأعلى «جئت أعلمك الصلاة»[3].

---

(١) قصة «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور» مجموعة «بيت من لحم»: ٢٦.

(٢) نفسه: ٢٩.

(٣) نفسه: ٣٥.

ليس في هزيمة صابحة وعبد العال ما يوحي بهزيمة الدين، وليس في انتصار الشيطان من خلال عضلات محمد، وجسد لي لي ما يعني انتصار الجنس، ذلك أن فكرة التناقض ليست واردة، وإن كان الصراع قائماً.

في قصته «جيوكوندا مصرية» يقول يوسف إدريس: فكل قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة إذا وجدتا، الرجل والمرأة، إذ ثالثهما هو القانون الشيطاني الذي لا يمكن عصيانه[1].

ولو تغيرت الصياغة قليلاً، وتحوّل القانون «الشيطاني» إلى القانون «الإنساني» لا ننفي التناقض وبقي الصراع، والصراع أهون، لأنه لا ينفي الأطراف المشاركة فيه، ولا يلغي وجودها حتى لو تعرضت لهزيمة مؤقتة.

ليس من المصلحة أن يتم التطاحن، ويتحقق التناقض، ويتمزق الإنسان مضيفاً إلى أعبائه العديدة عبثاً لا علاج له: عبء الاختيار بين الدين والدنيا.

٢ ـ يوسف. . . أيها الصديق

ترتبط الكتابة بصناعة الخلود، خاصة هذا النوع من الكتابة الجمالية التي تتلبس أشكالاً فنية رائعة، يتجلى بها إبداع الإنسان، وقدرته على خلق عوالم موازية لحياته ورامزة لقوانينها. وقد انضمت الصورة المسجلة المتحركة في العقود الأخيرة لمعجزة الحروف المرسومة. وأصبح غياب المفكر الفنان مسألة نسبية جداً، بحيث تتراوح دائرة الضوء بين فعل الذاكرة المنتقية ورد فعل الآلة المستحضرة. فإذا اقترنت بذلك حقيقة هامة وهي أن الصوت والصورة كلاهما نص مقروء،

---

(١) قصة «جيوكوندا مصرية» مجموعة «أنا سلطان قانون الوجود»: ٣٧.

وأن دلالته تتعدد وتتفاوت من لحظة إلى أخرى بعدد القراء والمشاهـدين وصلاتهم ودرجات وعيهم، أدركنا ما في هذا الغياب من تحـريض على الحضور المتجدد والتأويل المستمر. ويوسف إدريس، صانع الأشكال، وخالق الإشكاليات، كثير الضجيـج حتى بعد انسحـابه المثيـر من دائرة الفعل، وركونه الدائب في منطقة المفعولية. فكتابته تظل جزءاً حميماً من ذاكرة الإبداع العربي، والإنسان المصري في فنون القص والقول، تقاس به وعليه أحجام ومستويات نظرائه ومنافسيـه، لا يمكن سقوطـه في بؤرة النسيان، لأنه أسهم في تكوين المخيلة والضمير، واتسم بخاصية جوهرية هي إيثاره للصدق مهما كان فادحاً، ولمكاشفة القارىء بدخيلة نفسـه أياً كان الثمن، فاستحق لقب «الصديق» في المراحل الحرجة من منعطفات السياسة والفكرة والحياة.

وقد كان لي رأي في كتابات يوسف إدريس الصحفية نشرته في حياته ولم يعقب عليه، مع أنه كان شديد الحساسية لما يكتب عنه، فقد كنت أتصور أن الجهد الفائق الذي يبذله في كتابة المقالات بهذه الدرجة العليا من الصـدق والحـرارة إهـدار واجهـاض لجنين قصصي لم يتكـون بعـد ولم تتشكل ملامحه الحيوية.

وأن هناك مئات من كتاب المقالات لا يملكون موهبتـه الإبداعيـة ولا نخسر شيئاً إذا كفوا حتى عن الكتابة ذاتها. أما يوسف إدريس خالق الأشكال الفنية الخالدة فمن العبث أن يتعجـل بصب أفكاره في قـوالب مباشرة وأن تغريه عفوية المقال وفاعليته السريعـة وتصرفـه عن الاختمار الناضج والتربية المطولة والأليمة لتكويناته الفنية المركبـة. لكن يبدو أن ضرورات الممارسة العملية للكتاب فرضت عليه أن يمزج بين التيارين. حتى يمكن أن يعتبر أحدها بمثابة تعويض عن الآخـر وبديـل له. ولعـل صدقه البالغ هو المسؤول عن هذا المزج، إذ لم يستطع يـوسف إدريس

أن يكتب المقال بطريقة «وظيفية» كما يفعل نجيب محفوظ مثلاً، وأن يحمي هذه المنطقة المتوهجة في داخله من الاختلاط بالفعل الاجتماعي الصحفي المباشر. ولأن بنية المؤسسة الاجتماعية العربية شديدة الصلابة والتحجر، وممارسات الكذب المتجمل والنفاق المريح هي القانون الغالب في التعامل معها، فإن اللغة المنبثقة عنها مفعمة بالعبارات المسكوكة الجاهزة لتغطية اللحظات الحيوية، ومن هنا فإن مسؤولية كبار المبدعين العرب كانت ـ ولا زالت ـ تتمثل في كسر هذه القشرة، وتحرير اللغة من عادتها اليومية، ونفث الدم الساخن في شرايينها. وقد أدى مزج يوسف إدريس بين الكتابة الفنية والصحفية إلى أن يقص مادته من هذا النسيج اللغوي المعجون بالصدق والحيوية. فارتطم في كثير من الأحيان بالذوق العام وهو يسهم في إعادة تشكيله كي يتعود على الشجاعة والعفوية. وبهذا فإن العمل الصحفي الذي كنت أحسبه ملهاة ليوسف إدريس عن الإبداع قد أصبح مظهراً مستمراً لقدرته اللغوية الخلاقة ومظهراً حقيقياً لجرأته في قيادة الرأي العام، إذ لم يعد بوسعه حينئذ أن يزعم الاعتكاف في صومعة الثقافة المغلقة، ولا أن يفتعل التباعد عن حركة المجتمع، فقد تصدى ليكون أحد الدافعين لهذه الحركة كي تمضي في الإتجاه الحضاري الصحيح.

كما لم يعد بوسعه أن يتجاهل إيقاع السياسة اللجوج ولا أن يترفع عن عالمها، بل كان عليه أن يتعمد يومياً بمائها المختلط وهو يحاول الاحتفاظ بالبراءة الإيديولوجية والنقاء الصوفي معاً. فإذا أخذنا في الاعتبار طبيعة العلاقة المعقدة بين السلطة والفكر في مجتمعاتنا الشمولية التي تحتكر فيها أجهزة الأعلام قنوات التواصل مع الرأي العام لصالح السلطة، وتجنح إلى طبع الفكر بطابع التبعية، أدركنا حجم المحنة التي كان يتعرض لها يوسف إدريس في معاركه الثقافية والتنويرية، وأدركنا أن

خياره في الكتابة لم يكن إلى الأسهل، بقدر ما كان نحو الأشق والأكثر التزاماً تجاه مجتمعه وأمته. وبهذا يتعادل شق الإبداع في الكتابة الفنية مع شق الشجاعة في الكتابة الصحفية في جناحين يعودان في منبتهما إلى هذه الخاصية الأثيرة والمثيرة عند يوسف إدريس وهي أنه كان صديقاً في تعامله مع الكلمة والحياة.

٣ ـ ما القصة القصيرة؟

يعترف «شلوفسكي» الناقد الروسي الشهير بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التي يجب أن تتمازج معاً لكي نحصل على مبنى حكائي Sujet مناسب. ذلك أن وجود صورة ما، أو وصف حادث معين، لا يكفي ـ كما يقول ـ لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة.

لقد جاء لفظ قصة story بشكل عام في الإنجليزية من الأصل Historia الذي يعني التاريخ History والذي يشير إلى العمليات الخاصة بسرد قصة أو حكاية أو مجموعة أخبار وكذلك طريقة سردها ويشير كذلك إلى سلسلة من الوقائع. أن القصة يمكن أن تكون حقيقية أو مختلقة، طويلة أو قصيرة، كاملة أو ناقصة، شفاهية أو مكتوبة، ممكنة أو مستحيلة، أن أى سلسلة من الأحداث التي ينظمها الناس باعتبارها تسجيلاً أو محاكاة للحياة أو تحويلاً لها وابتعاداً عنها يمكن أن تعد ـ هذه السلسة من الأحداث ـ قصة، حتى عندما لا تستخدم الكلمات، كما في القصة التي ترسم في فن التصوير الزيتي مثلاً دون كلمات، وكما في التمثيل الصامت (البانتوميم) أو في السينما الصامتة.

والقصة يمكن أن توجد في الفنون الأدبية كلها: في الشعر والرواية

والمسرح والقصة القصيرة أيضاً بطبيعة الحال. هذا عن مصطلح القصة بشكل عام أما مصطلح القصة القصيرة فهو يشير كما يقول نورثروب فراي N. Frye. وثريدان بيكر S. Baker وجورج بيركنز G. Perkins عام ١٩٨٥ إلى نوع من النثر الفني القصصي أو الحكائي الذي يقرأ بشكل مناسب في جلسة واحدة، ومن حيث الطول فإن هذا النوع الأدبي يقع فيما بين القصة القصيرة جداً التي لا يقل عدد كلماتها عن ٢٠٠٠ كلمة وبين النوفليته Novelette أو القصة القصيرة الطويلة التي يصل عدد كلماتها إلى ١٥ ألف كلمة. رغم أن أي قص أو حكي مختصر هو بطريقة أو بأخرى قصة قصيرة، فإنه في الإستخدام الأدبي الشائع غالباً ما يشير مصطلح القصة إلى ذلك النوع من القص الذي ظهر في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين بشكل محدد.

إن القصة القصيرة ـ مثل غيرها من أشكال القصة أو الحكاية هي عملية بناء وتركيب تصوري وتخيلي وكذلك هي بمثابة التنظيم لعناصر الخبرة في تكوين فني.

في أحيان كثيرة تقوم القصة القصيرة بمحاكاة نسيج الحياة العادية القريبة من جو الأسرة كما في قصص أنطوان تشيكوف وكاترين مانسفيلد وجون تشيفر وجون ابرايك. وكذلك كما في القصص الأمريكية ذات اللون المحلي التي ظهرت في القرن التاسع عشر واهتمت باستكشاف الفروق بين سكان مناطق مختلفة عبر الولايات المتحدة وكما ظهر ذلك في أعمال برت هارت وجورج واشنطون كابل، وسارة أورن جيويت.

أما في القرن العشرين فقد استمرت نفس الاهتمامات القديمة لكن مع اعلاء خاص لقيم أو عناصر الزّمان والمكان واهتمام أكبر بالشخصية وأبعادها الأكثر عمقاً كما ظهر ذلك من أعمال وليم فوكنر وفلايزي أوكونور وقد ظلّت مادة القصة القصيرة ـ بعد ذلك ـ أحياناً ما تظهر في شكل

وثيق الصلة بالواقع بحيث تحتاج فقط تغييـرات قليلة في طريقـة الحكي كي تظهر لنا باعتبارها عمـلاً فنياً يحكي حقيقـة هذا الـواقع، هنـا تكون القصة وثيقة الصلة بالسيرة الذاتية، كمـا في قصة Baby For Revisated لسكوت فينز جرالد.

في أحيان أخرى تكون المحاكاة متعلقة بغرائب الحياة أو بجوانبها الغـريبة أو بـالمغامـرات الخاصـة فيهـا كمـا في قصص روديـارد كيلنـغ أو ارنست همنجواي. في أحيان ثالثة يكون الأساس التخيلي أو الخيالي هو السائد في القصة، فيقل الجانب الخاص بتقليد الحيـاة أو محاكـاتها ويزداد الجانب التخيلي أو الجانب المتعلق بالاستغراق في الذات والتأمل واستخراج بعض كوامنها وهواجسها التي قد تكون شديدة الغرابة كما في قصص ادجار آلان بو وجورج لويس وبورخيس وستانسلوليم وغيرهم.

بشكل خاص تعد القصة القصيـرة وثيقة الصلة بـالشعر والمسـرح (الدرامـا) ولكنها متميزة عنها ومن ثم يمكن تعريف القصة القصيرة بأنها «قص مختصـر في شكل نثـري»، والجانب النثـري المتضمن في هـذا التعـريف يميز القصـة عن القصص التي كانت تحكي أو تقص في تلك الأشكال التي شاعت في إنجلترا وفرنسا وغيرهما في أوروبا خلال القرن الرابع عشر وما بعده والتي سميت بالموال أو الأغنية الشعبيـة Ballad(*) والتي هي حكاية شعرية أو قصيدة قصصية ذات مقـاطع صغيـرة، تروى مع، أو بدون الموسيقى. أما الجانب الحكائي أو السردي، فهو ما يجعل

(*) المصطلح مشتق من المصطلح الفرنسي Ballade المشتق بدوره من المصطلح اللاتيني Ballaqie الذي يعني «القيام بالرقص To dance» ويقصد بـه الإشارة إلى أغنية بسـيطة تروى شعرياً أو سردياً (نثرياً) ويصاحبها الرقص بشكل خاص، لكن مع تطور هذا الشكل الفني فقد صلته المباشرة بالرقص لكنه ظل محافظاً على صلاته الوثيقة بالإيقاع (١٢).

القصة القصيرة تختلف عن المسرحية القصيرة، فالقصة تحكى ولا تمثل رغم ذلك يظل هذان التمييزان (النثري والحكائي) غير حاسمين في تمييز القصة القصيرة عن الشعر والدراما، فهناك بعض الأعمال القصصية تكون صلتها بالشعر أكثر من صلتها بالنثر، ويحاول بعض الشعراء التأكيد على هذا الجانب من خلال إبداع بعض القصص القصيرة في شكل شعري، كذلك قد يسود الحوار والصراع الدرامي شكل القصة القصيرة فينتج بعض الكتاب قصصاً، كما يمكن قراءتها باعتبارها مسرحيات كما يسهل إعدادها للتمثيل على خشبة المسرح.

في واقع الأمر فإن طول القصة القصيرة يشجع على تبني الجانبين الشعري والدرامي وعلى تحقيق الآثار المرجوّة منهما، كما أنه يدفع الكاتب في اتجاه الاستخدام الكثيف للغة المجازيّة أو الرمزية والاعتماد على الصوت والإيقاع المميز بشكل خاص للشعر وكذلك الإعلاء من قيمة الواقع والمحور الدرامي له، وهو المحور الذي تظهره عمليات التمثيل على خشبة المسرح.

القصة القصيرة إذن فن سردي حكائي، يخبرنا بقصة، عند هذه النقطة هناك اتفاق عام، أما الاختلاف فيحدث فيما يتعلق بما تتكون منه هذه القصة. في السنوات المبكرة من تاريخ القصة القصيرة، كانت القصة تتمثل في سلسلة من الوقائع والأحداث التي تتكون من بداية ووسط ونهاية، يحدث شيء ما ثم يحدث شيء آخر ثم تكون النتيجة هي «كذا وكذا»، نتيجة لذلك فقد عرفت القصة بأنها أكثر قدماً من أقدم سجلات تاريخ الإنسان، بل إنها يمكن وفقاً لذلك أن تكون أقدم الفنون الأدبية الإنسانية على الإطلاق. كان الهدف القديم للقصة هو الهدف الحكائي أو السردي الإنساني القديم الذي هو الإخبار بالمعلومات والتعليم وتحقيق المتعة، وذلك أيضاً في تلك الأشكال المبكرة كحكايات

القدماء والقصص الخرافية وحكايات الأمثال ذات المغزى والملاحم، كما ظهر أيضاً في قصص الرومانس(*) Rommance. في تلك الأشكال القديمة كان يتم تركيب الوقائع الطارئة في شكل مرتب ومتسلسل. بطبيعة الحال هناك بعض كتاب القصة القصيرة المعاصرين الذين يقومون بالتركيز على مثل هذه الوقائع الطارئة ولكن بشكل مختلف عن ذلك النمط القديم ولأنهم يركزون على الوقائع التي تحدث فيها، فإن فن القصة القصيرة الحديث قد أصبح مختلفاً عن تلك الأجناس الأدبية القديمة، ومن ثم أصبحت القصة القصيرة نوعاً أدبياً مميزاً.

هناك مرويّات مصرية قديمة منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد تحكي عن قصة الأخوين وما أحدثته زوجة أحدهما في الإيقاع بينهما، بحيث قتل أحدهما ـ زوجها ـ الأخ، ويشتمل العهد القديم على مستودع للقصص القديمة، وتشتمل ملاحم كالأوديسة على قصص مستقلة يتم تفصيلها في شكل سِيَر ذاتية، وهناك مجموعات كاملة من القصص موجودة في تاريخ العالم العربي وهناك حكايات ألف ليلة وليلة و «كليلة ودمنة» وغيرهما كما توجد حكايات مماثلة لدى شعوب الهند والصين واليابان، وفي تاريخ العالم الغربي هناك «الديكاميرون» لبوكاتشيو وكذلك حكايات كانتربري لتشوسر (التي ظهرت فيما بين عامي ١٣٨٧ ـ ١٣٩٥).

كما تمّ الحفاظ على الحكايات الخاصة بأساطير الأبطال البدائيين في أميريكا الشمالية والجنوبية وافريقيا من خلال عمليات الانتقال

(*) هي ضرب من القصص الشعرية أو النثرية التي شاعت في القرون الوسطى وكان قوامها الأسطورة وقصص الحب الشريف ومغامرات الفروسيّة، أو كان قوامها الأحداث البعيدة من حيث الزمان والمكان وأبطالها الذين كانوا من نسج الخيال كان عليهم القيام ببطولات ومغامرات غير عادية. «قاموس المورد» ١٩٨٦، ص ٧٩٤.

الشفاهي التي تمت عبر الأجيال حتى تم جمعها وطبعها. كل هذه القصص تمثل محاولات قامت بها الإنسانية لتفسير العالم وفهمه وكذلك تفسير وفهم علاقات الإنسانية المختلفة بهذا العالم بكل ما يشتمل عليه، تلك القصص القديمة قدمت باعتبارها نماذج للقصة القصيرة الحديثة، التي ما زالت تقوم بنفس الوظيفة القديمة محاولة تفسير وفهم الإنسان والعالم ولكن بشكل مختلف. لقد كانت نهضة التعليم وانتشار الطباعة ونمو الطبقة الوسطى هي العوامل الأساسية وراء ظهور القصة القصيرة الحديثة، فقد اعتمد انتشار هذا الفن على الجمهور العريض من القراء الذي توفر لديه الوقت والاهتمام بمتابعة أشكال مختلفة من الخبرة والتعبير، ففي القرن الثامن عشر كانت فصول الروايات التي اشتملت على أحداث يتبع بعضها البعض دون رابطة سببية ضرورية أو حبكة كما في رواية الشطّار أو البيكارسك ثم دون كيشوت بعد ذلك. وكذلك الروايات القصيرة أو حتى الروايات الملخصة المنشورة في الصحف من العوامل الهامة التي مهدت الطريق لظهور هذا النوع الأدبي في القرن التاسع عشر، ازدهر هذا الفن بشكل كبير خاصة على يد واشنجتون ارمنج وادجار آلان، فقد قام ارمنج بالمزج بين الأسلوب المتقن والمادة الشعبية الفولكلوريّة وتصوير المواقع الطبيعية والتحليل المتعمق للشخصيّة وكذلك الحبكة التي يتم تطويرها بمهارة. كذلك قدم ناثانيل هورثون في «حكايات تروى مرتين» وادجار آلان بو «حكايات الجروتسيك والأرابسك» Tales Of grotesque and arabesque وقد ظهرت في هذه القصص أبعاد جديدة خاصة بالمهارة الحرفية واللغوية وكذلك الكثافة المجازية والرمزية. بعد ذلك الازدهار المبكر أتبع هذا الشكل الأدبي عبر القرن التاسع عشر مع ظهور كتاب عظماء فيه من قارة أوروبا خاصة بروسبير ميريميه وجي دي موباسان وأنطون تشيكوف. وفي أواخر القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام بالحبكة Plot يتراجع ويخلي طريقا للاهتمام

بالشخصية، كما في قصص تشيكوف وهنري جيمس، وقد استمر هذا الاهتمام بدرجة كبيرة خاصة في الأعمال القصصية التي كانت أقل اهتماماً بالحدث في ذاته وأكثر اهتماماً بتأثير هذا الحدث على الشخصية.

خلال القرن العشرين أصبحت القصة القصيرة والروائية أكثر أشكال التعبير الأدبي سيطرة، فالنمو الهائل للمجلات، من مجلات التسلية إلى المجلات المتخصصة، ومن المجلات المحلية إلى المجلات الواسعة الانتشار، كل ذلك قدم مساندة كبيرة لكتاب القصة القصيرة من كافة الأنواع، كما أن بعض الحركات الأدبية القومية مثل حركة النهضة الإيرلندية(*) Irish Renaissance قد أعطت دفعة كبيرة لفن القصة القصيرة بشكل خاص.

وقد تكاثرت الأنواع الفرعية للقصة القصيرة خلال القرن العشرين وقد كانت هناك جذور لمعظم هذه الأنواع خلال القرن التاسع عشر كما يؤكد النقّاد ومؤرّخو الأدب، فظهرت خلال القرن العشرين القصص

(*) يستخدم هذا المصطلح لوصف التاريخ الأدبي والسياسي لإيرلندا بدءاً من حوالي عام ١٨٨٠ إلى عام ١٩٣٠، وقد أدت هذه الحركة سياسياً إلى قيام تمرد أو ثورة عيد الفصح ضد إنجلترا عام ١٩١٦ ومن ثم تكوين جمهورية إيرلندا الحرة عام ١٩٢٢، أما في الأدب فتمثّلت هذه الحركة في ابتعاد الاهتمام بالتراث الشعبي والأدبي المتبقي من الماضي، إضافة إلى محاولة وطنية لإبداع أدب أيرلندي جديد، وظهرت عملية اهتمام كبيرة بتاريخ الأبطال الإيرلنديين القدماء، وكذلك جمع وترجمة وإعادة تفسير وإبداع أعمال جديدة، وتم تكوين جمعيات أدبية وفكرية عديدة، وكان الشاعر الكبير وليم بتلرييتس هو قائد هذه الحركة في مجال الشعر ليس الإيرلندي فقط بل والعالمي أيضاً وقد أثرى اللغة الإنجليزية باستخدامات إبداعية جديدة لمواد أسطورية قديمة، كما كتب في المسرح والقصة القصيرة، وكان من أقطاب هذه الحركة أيضاً الروائي جورج مور، وجورج رسل، وبادرايك كولام، وشين أوكيزي وغيرهم (١٤).

البـوليسية أو قصص الجـريمة وقصص الغـرب الأمـريكي (الكـاوبـوي) وقصص المغامرات وحكايات الرعب وقصص الخيال العلمي والقصص الخيالية (الفانتازية) الأخرى وغيـر ذلك من أنـواع القصة القصيـرة، وقد يولع كتاب بالقصص الواقعي فيهتمّون بالوصف الدقيق للزمان والمكـان والحبكـة والشخصية مـع الاهتمام الشـديد بنحـظة التنويـر، بينما يهتم البعض الآخر من كتاب القصة القصيرة بالرمز والمجاز أو العالم المتخيّل الموازي لعالم الواقع كما في قصص فرانـزكافكـا مثلاً، أو في القصص الخيالية لدى بورخيس ودونالد بارتليم والعديد من كتاب أمريكا الـلاتينية (١٣) خاصة في تلك الحركة التجـديديـة الكبيرة التي ظهـرت هناك في الرواية والقصة القصيرة خلال أربعينات هذا القرن بشكـل خاص، فقـد كان عقد الأربعينات كما يقول الدكتور حامد أبو أحمد في مقدمة ترجمته لرواية «من قتل موليرو» للكاتب ماريو فارجاس ايوسا (من بيرو) «هو الذي شهد بداية هذه الحركة التي استهدفت القيام بعملية تجديد شاملة في بناء النوع الأدبـي المعروف بفن القصة، وفي أسلوبهم بشكل عـام، ومثلما يبدأ كل جديد برفض الأساليب القديمة، فقد بدأت الحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية برفض الأساليب والتقنيات المستهلكة والتي كانت متمثلة في التيار الاجتماعي أو الواقعي الذي يعبّر عن الواقـع بطريقـة سطحيـة إقليمية، تاريخية سياسية متصلة بالعادات أكثر من اتصالها بالقيم الإنسـانية الحقيقيـة، أو متمثلة في القصص ذات الاتجـاه النفسي، أو تلك التي كانت مغرقة في الفانتازيا (مسطحات الخيال أو الوهم) والجدير بالذكر أن هذه الحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية قد تواكبت مع حركة التجديد العالمية في فن القصة، أو ما يسمى بالقصة الجديدة والتي كان من أبرز علاماتهـا في القارة الأوروبيـة ميشيل بـوتور وآلان روب جـرييه ونـاتالي ساروت ولكن ثمة فارقاً كبيـراً بين الحركـة التجديـدية التي ظهـرت في أوروبا والحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية هو أن الأولى كانت حركة

شكلية صارمة، بينما ظلّ البعد الاجتماعي ـ وما زال ـ نابضاً في أعمال قصّاصي أمريكا اللاتينية. ولعل هذا الوجود الاجتماعي نابع أساساً من اقتناع كتّاب هذه القارة بأنهم ينتسبون إلى العالم الثالث الذي يكافح من أجل تغيير الأوضاع الاجتماعية غير العادلة التي يعيش فيها أبناؤه. . . ومن ثم فإن الرسالة الاجتماعية للفن تظل حيّة مهما حدث من تجديدات في التقنية والأسلوب والبناء والشكل» (١٥).

هذه الحركة بدأت تجد أرضاً خصبة لها ويتردد صداها بشكل خافت حتى الآن ـ في بعض الأعمال الإبداعية الروائية والقصصية القصيرة التي ظهرت أخيراً على الساحة العربية والتي حاولت أن تعبر عن اتجاهات تجريبية جديدة في التعامل مع اللغة وفي محاولة استلهام الحلم والكابوس واللاوعي وحالات الجنون والقبح والابتذال واللامنطق وتحوّل الإنسان إلى شيء يتم التعبير عنه بشكل بارد ومحايد ومحدد أو تحوله إلى كائن مغاير مختلف يتحرك بكل حريته في آفاق العلم والأسطورة والخيال هذه الاتجاهات المختلفة الحديثة تشير إلى قدرة القصة القصيرة الفائقة على التعبير عن كل ما يتعلق بالإنسان في علاقته بذاته وبالآخرين وبالواقع والحياة والكون بشكل يتّسم بالعمق والتركيز إذا توفّر عليه كاتب صادق مخلص وموهوب. وتشير إلى أن هذا الشكل الإبداعي الموجز الصغير قادر أيضاً على أن يلم بأطراف عالم متسع كبير. عالم موار بالدلالات عظيم الحركة عميق المعاني، فيه الإنسان اما قطرة في محيط أو المحيط ذاته والقصة القصيرة ليست أقل من أي نوع أدبي آخر في قدرتها على الإحاطة بجوانب هذا العالم إذا انكبّ عليها مبدع حسّاس دقيق الملاحظة عميق الخيال.

٤ ــ عصر الواقعية(*)

يعتقد الفتى أن عصر الواقعية في الأدب العربي بدأ بمجموعة يوسف إدريس «أرخص ليالي» التي صدرت عام ١٩٥٤ ومسرحية نعمان عاشور «الناس اللي تحت» التي قدمت على المسرح الحر عام ١٩٥٧. صحيح أنه كانت هناك عدة محاولات نحو ترسيخ الواقعية في الأدب على يد يحي حقي في القصة القصيرة ومن قبله محمد ومحمود تيمور وطاهر لاشين وغيرهم، وصحيح أنه قد سبقت نعمان عاشور عدة محاولات على يد أحمد باكثير وربما أحمد شوقي نفسه في «الست هدى» مسرحيته الوحيدة التي تتناول موضوعاً معاصراً. إلا أن هذين العملين بالتحديد «أرخص ليالي» و «الناس اللي تحت» كانا يؤذنان بظهور مفهوم جديد لدور الأدب في معانقة قضايا المجتمع أولاً، وفي التخلي عن الحبكة أو العقدة، أو ما يسمى أحياناً بالحدوتة، وذلك من أجل الوصول من خلال اللقطة أو اللحظة الموحية أو الشخصية الواقعية بكل أسرارها، إلى ما هو أعمق بكثير من تفاصيل الواقع.. إلى جوهر الإنسان وحقيقته، بل وإلى السر المكنون وراء الوجود الإنساني ذاته!

صادف الفتى لأول مرة وهو بعد، يخطو خطواته الأولى المتعثرة في عالم الأدب مجموعة قصصية لكاتب شاب ــ حينئذ ــ هو يوسف إدريس.. تخرج من كلية الطب ممارساً عاماً.. وسبق اسمه لذلك لقب دكتور.. وكان لهذا اللقب في ذلك الحين هيلماناً ورنيناً.. وعمل لفترة مفتشاً للصحة.. لكن أقداره كانت تجذبه ناحية أخرى.. كان هناك شيء أكبر منه وأعظم يشده ويلح عليه.. ويملك عليه زمام روحه وقلبه..

(*) د. سمير سرحان، على مقهى الحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٨٩ ــ ٩٦.

ويصرفه عن مهنة الطب التي قضى في الجامعة سنوات طوال يتعلمها ويعد نفسه لممارستها معالجاً لآلام البشر . .

وإذا كان الإنسان لا يملك لمصيره دفعاً . . فالمصير من عند الله . . فإن الموهبة أيضاً من عند الله لا يملك الإنسان الموهوب لها دفعاً ولا يستطيع منها فكاكاً . . ولقد كانت موهبة يوسف إدريس في القصة القصيرة أكبر بكثير من تعلقه بمهنة الطب، فطفق يلاحظ الحياة الشعبية المصرية في الريف والحضر ملاحظة دقيقة . . وبدا له الإنسان الصغير . . سواء كان فلاحاً بسيطاً . . أو طفلة فقيرة تعمل خادمة في بيت من البيوت كنزاً من المشاعر والأحاسيس يكشف عن سر من أسرار الحياة! .

ومن هنا كانت «واقعية» يوسف إدريس في مجموعته الأولى «أرخص ليالي» التي بُهر لها الفتى وفتحت أمامه عوالم جديدة من الإبداع الفني . . فالقصة في هذه المجموعة التي ضمها كتاب «أرخص ليالي» لا تحتوي على «حكاية» أو «حدوتة» محبوكة الأطراف يجري القارىء وراء أحداثها . مشوقاً لأن يعرف نهايتها . . ولا هي فاجعة تصور أحداثاً جساماً كالقتل أو الخيانة ولا تحتوي على مفاجآت غير متوقعة أو أحداث يصعب أن نجدها في الحياة اليومية التي تسير في العادة سيراً رتيباً هادئاً دون أحداث هامة تذكر سوى الموت أو الميلاد . . كل هذا غير موجود في قصص هذه المجموعة وما تلاها بعد ذلك من قصص مجموعات أخرى ليوسف إدريس مثل «أليس كذلك» وغيرها . .

إنما القصة عند يوسف إدريس . . والتي بدأت ملامحها تتضح بقوة في «أرخص ليالي» هي لوحة رسمها رسام ماهر بضربات فرشاة قادرة . . . لا تسرد حكاية من الحياة . . وإنما ـ إذا جاز القول ـ «تعادل» الحياة . هي شريحة من الواقع . . لكنها لا تصور هذا الواقع بحذافيره وإنما تعطينا ملخصاً شديد التركيز للواقع في معادلة جديدة تماماً تجعلنا ننفذ مباشرة

إلى قلب الواقع أو جوهره. . فندرك ـ كما سبق القول ـ سره المكنون. . أو جوهر الوجود الإنساني وراء تلك القشرة الخارجية التي نمارسها كل يوم في حياتنا اليومية.

يظل الإنسان يعيش حياته كل يوم. . ويشاهد عشرات الناس، وربما أحياناً المئات، وتصافح عيناه الشوارع والأشجار والمخلوقات، ويمارس العديد من الأعمال ويأكل ويشرب وينام. . لكنه لا يدرك «المعنى» من وراء ذلك كله. . حتى تأتي عين الفنان اللاقطة. . وبما اختصه الله به من موهبة. . فتثير فجأة كل شيء واذ تضع يده مباشرة على «النمط» أو «النسق» الذي يحكم كل هذه التفاصيل وتنفذ به مباشرة إلى قلب الأشياء ومعناها.

من إحدى قصص المجموعة واسمها «نظرة» يصور يوسف إدريس خادمة طفلة تحمل على رأسها صينية ضخمة من المأكولات عائدة بها بعد انضاج ما فيها من الفرن القريب. . والخادمة الطفلة لا يكاد رأسها الصغير يظهر من تحت ذلك الحمل الكبير الذي تحمله على رأسها. . وتحاول في مجهود بطولي أن تحافظ على توازنها فلا يسقط الحمل من فوق رأسها فتتعرض لعقاب أليم من مخدومتها إذا هي سكبت ما تحمله على رأسها من طعام. . استمع إلى يوسف إدريس يصف الطفلة الخادمة ويحدد علاقته بها:

وكان غريباً أن تسأل طفلة صغيرة مثلها إنساناً كبيراً مثلي أن يعدل من وضع ما تحمله. وكان ماتحمله معقداً حقاً. . ففوق رأسها تستقر صينية بطاطس بالفرن. وفوق الصينية حوض واسع من الصاج مفروش بالفطائر المخبوزة. وكان الحوض قد انزلق رغم قبضتها الدقيقة التي استمالت عليه حتى أصبح ما تحمله كله مهدداً بالسقوط.

ولم تطل دهشتي وأنا أحدق في الطفلة الصغيرة الحيرى، وشرعت

لإنقاذ الحمل. وتلمست سبلا كثيرة وأنا أسوي الصينية فيميل الحوض. وأعدل من وضع الحوض فتميل الصينية، ثم أضبطهما معاً فيميل رأسها هي. ولكنني نجحت أخيراً من تثبيت الحمل، وزيادة في الاطمئنان نصحتها أن تعود إلى الفرن وكان قريباً حيث تترك الصاج وتعود لتأخذه. ولست أدري ما دار في رأسها فما كنت أرى لها رأساً فقد حجبه الحمل كل ما حدث أنها انتظرت قليلاً لتتأكد من قبضتها ثم مضت وهي تغمغم بكلام كثير لم تلتقط آذاني منه إلا كلمة «ستي».

وتتعلق عينا الراوي بالطفلة وهي تعبر الشارع لتتوقف برهة وتلتفت إلى مجموعة من الأطفال في مثل سنها يلعبون بالكرة في الشارع.. وتلقي الطفلة عليهم نظرة طويلة ثم تمضي إلى سبيلها ويبتلعها الشارع!

وفي هذه «القصة» الجميلة لا توجد حكاية بأي معنى من المعاني.. ولا موقف يتطور من بداية إلى نهاية.. ولكنها تصور من خلال ضربات سريعة لفرشاة رسام باهر القدرة موقفاً إنسانياً بالغ الروعة والتأثير.. فها نحن بإزاء تلك الطفلة التي قدر لها أن تحرم من طفولتها وتعمل حتى تكسب قوتها.. وهاهي تحاول بكل ما أوتيت من قوة أن تحافظ على مصدر رزقها فلا يسقط منها ما تنوء بحمله على رأسها.. وهاهي تتوقف للحظة حين ترى غيرها من الأطفال يلعبون ويلهون فتتمنى أن تكون معهم.. طفلة مثلهم لا خادمة مرعوبة من عقاب سيدتها ورغم أنها تنجح في أن لا تسكب على الأرض ما حملته من طعام إلا أنها تترك طفولتها المسكوبة على أرض الطريق مع أقرانها من الأطفال وتمضي.

لحظة مشحونة مكثفة نرى فيها الطفلة المعذبة المحرومة من أبسط حقوقها تعبر فيها نظرتها الطويلة إلى أقرانها من الأطفال وهم يلعبون عن عذاب الدنيا وحرمان الدنيا.. ومعاناة الدنيا..

هنا لا قصة ولا حكاية ولا حدوتة.. وإنما مواجهة مباشرة لحقيقة

الإنسان حين يحرم من أبسط حقوقه. . حين يصل إلى قمة معاناته. . حين يقدّر عليه أن يعيش مصيراً لا يستطيع الفكاك منه. .

وهذا ما قصدته حين قلت إن يوسف إدريس لا يقدم هنا مجرد حكاية مستوحاة أو مستقاة من بعض تفاصيل الواقع، وإنما يقدم لوحة «تعادل» هذا الواقع لتصل مباشرة إلى جوهر الحقيقة.

كان مقدراً لهذا الطبيب الشاب يوسف إدريس الذي حمل في كل خلية من خلايا جسده، وكل ذرة من روحه موهبة متفجرة بالصدق والأصالة أن ينقل منذ رائعته الأولى «أرخص ليالي» القصة العربية إلى عصر الواقعية. . وهي ليست واقعية فجة تنقل مباشرة من الحياة أو تعيد حكاية ما يحدث بها من أقاصيص. . وإنما تحاول أن تنفذ مباشرة إلى المعنى الأشمل والأعمق لوجود الإنسان في هذه الحياة!.

٥ ــ حادثة شرف(*)

أصدرت دار الآداب ببيروت مجموعة من القصص القصيرة بقلم أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة بيننا هو الدكتور يوسف إدريس والمجموعة تحمل عنوان «حادثة شرف» وهي اسم إحدى القصص الواردة بها. أما بقية قصص المجموعة فهي: «محطة»، «شيخوخة بدون جنون»، «طبلية من السماء»، «اليد الكبيرة»، «تحويد العروسة»، و «سره الباتع».

(*) الدكتور لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦ ص ٣٧٦ ــ ٣٨٢. وقد سبق نشر مقالات الكتاب في جريدة الشعب والجمهورية والأهرام خلال الأعوام ١٩٥٧ ــ ١٩٥٨ و ١٩٦٠ ــ ١٩٦١ ــ ١٩٦٢ ــ ١٩٦٣.

وقد اطلع كثير من القراء على هذه القصص حين نشرتها جريدة الجمهورية متفرقة، ولكن الناشر الكاتب أحسن صنعاً بنشر هذه القصص مجتمعة، فهذا الجمع يبرز ما بينها من وحدة فنية تعين القارىء والناقد معاً على تقدير أدب يوسف إدريس.

وقد ترددت طويلاً قبل أن أصف الدكتور يوسف إدريس بأنه أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة، وأوشك قلمي أن يكتب أنه أديب من ألمع أدباء المدرسة «الواقعية» بيننا. ولكن بعد التأمل في قصص هذه المجموعة استلفت نظري ظواهر معينة في خاماته الأدبية وفي طريقة الرواية جعلتني أرجىء الحكم على يوسف إدريس بالواقعية، فالواقعية، حكم يمثل ماهية مذهب مبادىء.

لاحظت أولاً أن أكثر قصص هذه المجموعة تدور حول محور معين هو شخص الراوي، وأن أكثرها مروي بضمير المتكلم. ومعنى هذا أن الكاتب قد جعل من نفسه النقطة التي تلتقي فيها وتخرج منها جميع الخيوط والبؤرة التي تلتقي فيها وتخرج منها جميع الأشعة، كأنه في أكثر قصصه بمثابة العنكبوت الذي يجلس وسط نسيجه أو بمثابة العدسة التي تجمع أشعة الشمس وتوزعها فلكل قصة من قصصه مركز يدور حول كل شيء بما في ذلك قارئه ويتجه منه كل شيء بما في ذلك قارئه. وهو في هذا الأمر لا يختلف في شيء عن أي قصاص آخر ماهر ومحنك يعرف كيف يعقد الخيوط ويحلها، فلا بد من كل قصة من هذا المركز وهذا المحور أو هذه البؤرة سمّه ما شئت من الأسماء.

والمألوف في الأدب الواقعي أن يكون مركز القصة أو محورها أو بؤرتها في أرض محايدة «خارج» نفس الراوي وخارج نفس القارىء معاً، أي في تجربة موضوعية من تجارب الحياة تجري كلها حول ما نسميه الشخص الثالث وأهمية هذه الموضوعية بالنسبة للأدب الواقعي

هي أنها ضمان للقارىء أنه لا يرى التجربة التي يحدّثه عنها الأديب ولكن يراها كما هي في حقيقتها خارج نفس الأديب وخارج نفسه هو، أي يراها كما هي في الحياة بغض النظر عن أشخاص الناظرين أو شعورهم أو أحكامهم.

ولكننا نلاحظ في قصص يوسف إدريس أن هذا المركز أو المحور أو البؤرة قد انتقل من الخارج، من هذه الأرض المحايدة التي يشارك فيها الجميع ولا يملكها أحد، داخل نفس الراوي.

فهو مثلاً في قصة «محطة» يصور مشهداً متحركاً في أوتوبيس، فيه مشاهدات وموضوعات للمشاهدة ثم جمهور فكره هو بمثابة الجو أو الغلاف لا أكثر ولا أقل. أما المشاهدان فهو إحدهما، بل هو في الحقيقة المشاهد الأوحد، لأنه لا يشاهد موضوعي المشاهدة وحدهما، الفتى والفتاة، بل يشاهد المشاهد الآخر ويجعل منه في النهاية موضوعاً للمشاهدة. والقصة في حد ذاتها بسيطة. الراوي يجلس في الأتوبيس إلى جوار راكب محافظ على مكارم الأخلاق من ناحية مسرف في الفضول المعيب من ناحية أخرى.

ويركب الأوتوبيس فتى من فتيان هذه الأيام بقميص نصف كم ومفتوح رغم أننا في يناير السلسلة حول ساعده ونوت المحاضرات تحت إبطه. ثم تركب الأوتوبيس فتاة من فتيات هذه الأيام، ناهد بفضل السوتيان وشعرها ذيل حصان، إلى آخر ما هنالك. وتجري القصة في صمت أولاً: تتكلم فيه العيون بليغ الكلام ثم بعد الكلام المعهود: هجوم وصد ثم هجوم واستسلام، تدرك منه أن الاستسلام كان من اللحظة الأولى، أما الباقي فمن قبيل الشكليات، وحين ينزل الفتى في محطة الجامعة لمحاضراته يكون قد اطمأن إلى أن الفتاة قد حفظت نمرة تليفونه حفظاً صحيحاً. وكل هذا ليس فيه ما يلفت النظر لولا وجود هذا

المشاهد الثاني الذي يغري الفتاة بنظراته الجارحة وتجحظ عيناه من فرط الشبق ويتتبع في لذة قصوى دون أن يتدخل بالطبع سريان الكهرباء بين الفتى والفتاة، وينصت في اهتمام بالغ إلى حديثهما العسير. وبعد أن تنزل الفتاة في المحطة التالية يندد بالزمان النكر وبالجيل الفاسد الذي «انفلت عياره» وينبه إلى أن «البلد باظت» ويطالب بتعيين عسكري من بوليس الآداب في كل أوتوبيس. والسخرية التي لا تفوت على أحد، في هذا الموقف هي أن هذا المشاهد الفاضل المحترم هو بمثابة كل مشاهد منافق يبحث بحثاً عن «السينما الزرقاء» كما يسمونها ويتردد على أمثالها من مواطن الفجور ثم يندد بالرذيلة، وهو في حقيقة أمره يتلمظ لمرآها.

وبعد أن ننتهي من قراءة هذه القصة نعرف أن يوسف إدريس قد اتخذ من شخصية هذا المنافق الغيور على الفضيلة وسيلة لوصف قطاع من قطاعات المجتمع الذي نعيش فيه، وهو قطاع موجود في كل مجتمع بدرجات متفاوتة. فالجمهور المنصرف عن الفتى والفتاة بمثابة نصف الكورس الثاني هكذا موكب الحياة في أوتوبيس يوسف إدريس.

فهذا المشاهد إذن ليس مشاهداً على الإطلاق لأنه نفسه مشاهد، مشاهد عن كثب يشاهده الراوي في دقة بن ما يشاهده في موكب الحياة. وهذا المشاهد في حقيقته ليس إلا شخصية من شخصيات القصة. والمشاهد الحقيقي في كل هذا هو الراوي، أو هو يوسف إدريس.

والمفروض طبعاً في كل فن وفي كل أدب أن الراوي هو المشاهد وأن المشاهد هو الراوي، ولكن في الفن الواقعي وفي الأدب الواقعي يقبع هذا المشاهد الراوي وراء ستار فلا تراه ولا تسمعه لأنه لا يتكلم في الظاهر وفي الواقع إلا بأفواه أشخاصه، ولا يرى شيئاً إلا بعيونهم. أما الراوي يوسف إدريس فلا يستتر وراء ستار، بل يجلس على المسرح بشخصه يدير كل حوار ويصف كل وصف ويحلل كل تحليل بضمير

المتكلم، ولا يفتأ يذكرك بأنه موجود، وبأن كل ما تراه وتسمعه صحيح على مسؤوليته.

ولا أقول أن يوسف إدريس إذ يجعل من نفسه مركز القصة وحابك خيوطها قد أتى شيئاً جديداً في فن القصة. فما أكثر القصص الذي يظهر فيه الراوي ويتحدث إليك بنفسه عن شخص ثالث غائب عن نفسه في مواضع كثيرة ولسان حاله قائل شيئاً مما قاله يوليوس قيصر «أتيت ورأيت وكتبت». وأوضح مثل على هذا النوع من الأدب الذي يكتب بضمير المتكلم أدب الاعتراف، وأدب اليوميات، وأدب المذكرات.. ولكن المدرسة الواقعية قلّما تنحو هذا النحو من الرواية لأن دخول الراوي بشخصه كطرف في القصة وفي التجربة الفنية بوجه عام خليق بأن يجعلنا نرى التجربة من خلال عينيه، ونحكم على الأشياء من خلال حكمه، ونشعر بالأشياء تبعاً لشعوره. وهذا من شأنه أن يكشف عن موضوعية التجربة وأن يحيلها إلى اختبار ذاتي قد يكون رائعاً وصادقاً ولكن بالنسبة لصاحبه. فقارىء اعترافات جان جاك روسو مثلاً يمتلىء بالنشوة لكل ما يجده في روسو من عواطف رائعة صاخبة وأفكار رائعة جديدة ولكن رغم هذه المشاركة يعرف أن اختبار روسو اختبار ذاتي في جوهره، صادق في ذاتيته، ولكن رغم ذلك ذاتي، وهويعرف أنه ما كل الناس يحسون هذا الإحساس المرهف أو يتخيلون هذا الخيال الجميل أو يلهمون هذه الأفكار البارعة.

ومع أن يوسف إدريس يؤثر أن يجعل من نفسه مركز قصصه ومحورها وبؤرتها فهو رغم كل ذلك كاتب موضوعي وليس كاتباً ذاتياً، ومع أن هذه الطريقة في الرواية خليقة بأن تجعلنا نرى تجاربه الفنية والحيوية من خلال عينيه أو تتعرض دائماً لهذا الخطر الذي هو عدو كل فن واقعي، فإن يوسف إدريس كاتب واقعي بالمعنى الدقيق وبالمعنى

السامي كذلك، وآية واقعيته هي موضوعيته.

فكيف استطاع يوسف إدريس إذن أن ينجو من الذاتية رغم دأبه على جعل نفسه مركز القصة ومحورها وبؤرتها وهي أول خطوة نحو الأدب الرومانسي؟

هو قد فعل ذلك بملكة غريبة فيه يمكن أن تسميها ملكة التنويم المغناطيسي وليست هذه الملكة قاصرة على يوسف إدريس وحده، فهي ملكة متوفرة في كل من ينشؤون الأدب الذاتي العظيم. فالأديب الذاتي العظيم مثل روسو عظيم لأنه وهب هذه الملكة في سخاء عظيم. فلولا أن الأديب الذاتي العظيم ينوّم قارئه تنويماً مغناطيسياً قبل أن يسبح به في بحار الخيال ويجتاز به عواصف العاطفة العاتية لما استطاع أن يسيطر عليه ويقنعه بصدق ما يعرضه عليه من اختبار صدقه الفني على أقل تقدير ويجعله يعيش في تجربته الذاتية المحض وكأنه يعيش في الحقيقة.

ولكن سبيل يوسف إدريس سبيل مختلف كل الاختلاف، بل هو السبيل المضاد على خط مستقيم. فهو لم يؤت القدرة على تنويم قارئه تنويماً مغناطيسياً، ولأنه ينوم نفسه تنويماً مغناطيسياً نراه يتحول من مجرد راوٍ أو سارد إلى «شخصية» من شخصيات قصصه، شخصية موضوعية لا ذاتية فيها، ورغم أنه لا يختفي وراء ستاره بل يظهر على المسرح بشخصه، ويخالط أشخاص روايته ويكالمهم ويتفاعل معهم، فهو يصبح واحداً منهم، وإذا بنا ننسى أنه الراوي وتحسبه الشخص الثالث نفسه، ورغم أنه يجعل من نفسه مركز قصصه ومحوره وبؤرته فإننا لا نحس بأننا نرى الحياة من خلال عينيه ونستعرضها من خلال ذاته لكننا نصدقه تصديقاً تاماً. ونحن لا نص ' قه كل هذا التصديق، لأنه سلبنا الوعي بالاستهواء فجعلنا نبتلع الجمل ونسير على الحبل ونأكل النار ونفعل ما يأمرنا به صاحب الجلاجلا، فهذا هو التزييف الأصغر، بل نصدّقه لأننا

نعتقد أنه يرى الحياة بعيوننا نحن ويستعرضها من خلال ذواتنا نحن، وهذه هي الموضوعية الكبرى، ولكنها في الوقت نفسه موضوعية، من نوع جديد هو التزييف الأكبر الذي سأفصله فيما بعد حين أتكلم عن قصتيه «حادثة شرف» و «سره الباتع».

٦ ـ آخر الدنيا وجسم الدنيا(*)

إذا كنت فيلسوفاً أو مفكراً فليس معنى هذا أنك تستطيع أيضاً أن تكون فناناً إذا حاولت. لأن الفنان يولد ولا يصنع. وهذه هي المشكلة، مشكلة الفنان الذي لا يمارس العمل الفني فينصرف بطاقته الفنية إلى حياته وحياة من حوله يصنعها ويعيد صنعها من جديد إلى أن تتحطم بين يديه، لأن الفنان لا بد أن يصنع.

ولكنها أيضاً مشكلة غير الفنان الذي يحاول أن يمارس الفن، فهو قد يوهم نفسه ويوهم غيره بأنه يستطيع أن يضع ما يفيد الناس ويفيد الحياة، ولكنه في الحقيقة عاجز عن الخلق، وقد تكون عنده من الآراء والأفكار ما تساوي ثقلها ذهباً ولكنها في الواقع لا تساوي شيئاً لأنها طاقات تبذل في غير موضعها. وهذه مأساة الكثيرين ممن يحاولون العمل الفني، فقد كان يمكن أن يفيدوا في مجالات أخرى تؤهلهم مواهبهم لها، فيصبحوا فلاسفة أو علماء اجتماع أو غير ذلك. لأن الموهبة ليست مطلقة، فقد يكون الإنسان في عبقرية انيشتين وفي شجاعة جاجارين فيبلغ الفضاء ويصل إلى آخر الدنيا، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يصل إلى «جسم الدنيا» وهذا ما يفعله الفنان.

(*) الدكتور رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٢، ص ١١٧ ـ ١٢٨.

إنه يزودنا بالمعرفة، ولكنها معرفة تختلف عن المعرفة المألوفة التي اعتدناها لا من ناحية الكم ولكن من ناحية النوع. .

إنها معرفة مركبة. معرفة بجسم الدنيا بأكمله. كما يقول: «أرسطو» العصر الحديث النافذ «جون كرو واستوم». فالفنان لا يزودنا بفكرة ولا بعظة ولا برأي وإنما بصورة. وهذه الصورة ليست صورة للحياة كما هي. وليست صورة للحياة كما يراها الفنان بعينيه اللتين يرى بهما الأشياء كل يوم إنها صورة معينة لا تستطيع أن تضعها إلا بلورة الفن السحرية فإذا لم تمتلك هذه البلورة السحرية، إذا لم يكن عندك العقل الخالق، باختصار إذا لم تكن فناناً فلا داعي للمحاولة. الأفضل أن تنصرف إلى أشياء أخرى.

هذه الخواطر أثارها في نفسي كتاب يوسف إدريس الأخير. . «آخر الدنيا» وهو مجموعة قصص قصيرة وجدتٍ في قراءتها متعة وراحة ولكن الأهم من هذا أنها أكدت إيماني بأن روح الفن أقوى بكثيرمن الواقعية الجديدة والالتزام والمضمون وغير ذلك من الصيحات التي انطلقت تهدد كيان الأدب عندنا.

إن أقصر الطرق هو الطريق المباشر هذه نظرية هندسية ثابتة على ما أظن.

ولكن في الفن عكس النظرية هو الصحيح. فالطريق المباشر هو طريق التعبير في النقل. والخلق الفني عملية تركيب لا عملية نقل. ولذلك فطريقه هو الطريق غير المباشر.

إن من أميز ملامح الصورة الفنية التي تضعها البلورة السحرية أنها لا تحتوي على شيء من ملامح الفنان نفسه فهي ليست مرآة له. ولذلك فأنت تخرج من آخر الدنيا وأنت تجهل أشياء كثيرة، تجهل إذا كان يوسف إدريس يعطف على الفقراء أو يحقد على الأغنياء، وتجهل أيضاً

آراءه الاجتماعية، ومقاييسه الخلقية. وباختصار أنت لا تعرف عنه سوى شيئاً واحداً وهو أنه فنان.

أذكر أنني وأنا طالب بالجامعة أخذت مرة كل مؤلفات تشيكوف وكل مؤلفات د. هـ. لورنس وذهبت إلى المصيف، وقرأتها. ومن يومها لم أقرأ للورنس ولكن أعدت قراءة تشيكوف مرات وما زلت أقرأه كلما سمح الوقت. ففي المصيف تعرفت إلى لورنس الرجل من كتاباته، وهو رجل واحد. ولكن لم أتعرف إلى تشيكوف الرجل، عرفت فقط تشيكوف الفنان، وهو ليس رجلاً واحداً ولا مائة رجل، إنه عوالم فنية لا نهاية لها، كل منها قائم بذاته.

وهكذا في «آخر الدنيا» كل قصة عالم بأكمله، مستقل عن صاحبه. ولذلك فأنت لا تسمع نفس الصوت يتكرر من قصة إلى أخرى وأنت لا ترى نفس الإصبع تشير إلى صاحبها، وكأن هذه القصص لا صاحب لها. فكما يقول الشاعر كيتس «الشاعر الأصيل هو الذي لا يفرض شخصيته عليك، لسبب بسيط وهو أنه لا شخصية له». فشخصية الفنان ليست في كونه صاحب فكرة بل في قدرته على أن يذوب في كل ما يخلق، حتى ولو كان شجرة صغيرة على شاطىء النيل.

في قصة «آخر الدنيا» يصور يوسف إدريس طفلاً هجرته أمه وأبوه دائم السفر والتنقل. والطفل يقيم مع أهل أبيه في قرية وهو دائم الانتظار لزيارات أبيه النادرة. دائم التعطش للحب والعطف.. ويعطيه أبوه يوماً قطعة نقود فضية صغيرة يحتفظ بها الطفل في حرص واعتزاز فهي تمثل في نظره كل الحب وكل الدنيا. حتى أن مجرد ملمسها كان يعيد الثقة إلى نفسه ويعينه على كثير من المشكلات وفي يوم من الأيام يتلمس قطعة النقود فلا يجدها. ويجزع كما يجزع الإنسان عندما يفقد كل ما يربطه بالحياة. وتمر الأيام ثم يذكر فجأة أنه ربما فقدها عندما ذهب ليقطف

التين الشوكي من على جسر السكة الحديد. .

لقد فعل ذلك مرة واحدة، وعلى الرغم من تحذيرات أبيه خوفاً من أن يدهمه القطار. ويقرر أن يذهب للبحث عن قطعة النقود حيث اقتطف التين لا بأس. . فما زال على موعد القطار ساعة بأكملها. ويسير بحذاء الجسر من أوله إلى أن يجد البقعة التي سرق فيها التين. . ويجدها هناك. . على الأرض. . نفس قطعة النقود ببريقها الذي يخطف قلبه. . وأحس بفرحة حلوة طاغية لا يعرف إزاءها كيف يتصرف. . وشدد عليها قبضته فقد خاف أن تساهيه كأبيه وتذهب ويفتش ولا يجدها، خاف إلى درجة كاد يعتصر نفسه فيها ويبكي. . إلى درجة أصبح حلمه كله أن يستمر في هذه اللحظة إلى الأبد. . . واستمر. . فقد أتى القطار.

إننا في هذه القصة لا نسمع صوت الفنان أو نرى وجهه مرة واحدة فهو يرسم الصورة في موضوعية بحتة. ونفس هذه الموضوعية قد أضافها الكاتب على الطفل نفسه، فهو لا يجعله يعبر تعبيراً مباشراً عن آلامه وأحزانه، بل يجعلنا ندرك كل شيء من خلال علاقاته مع قطعة النقود الفضية الصغيرة. . المعادل الموضوعي أو الطريق غير المباشر الذي استخدمه الكاتب ليصل لا إلى «آخر الدنيا» بل إلى جسم الدنيا نفسه.

وكما أن كل قصة من قصص المجموعة مستقلة عن صاحبها، فهي كذلك مستقلة عن كل شيء خارجها، لذلك لا يمكن أن نقول إن معناها كذا أو كذا.

على أن هذا لا ينفي وجود المعنى بها، بل يؤكده، ولكنه معنى داخلي كامناً في القصة نفسها من بدايتها إلى نهايتها، لا يمكن أن نستخلصه منها.

فالعمل الفني يتميز على غيره بأنه لا يمكن أن ينفصل عنه شيء كما لا يمكن أن يضاف إليه شيء، وعدم قابلية العمل الفني للزيادة

والنقصان يتضمن أمراً هاماً، وهو أن العمل الفني وحدة عضوية، أي أن كل جزء فيه مهما كان ضئيلاً ضروري، لأن له وظيفة يؤديها بارتباطه وتضامنه الحتمي بين أجزاء العمل الفني الذي يجعله (كلا) لا يقبل التجزئة، ولذلك فمعناه في كونه هذا (الكل).

في قصة من قصص المجموعة بعنوان «لعبة البيت» يصور الكاتب طفلاً اسمه سامح يذهب إلى بنت الجيران وهي طفلة مثله إسمها فاتن يطلب من أمها أن تسمح لها باللعب معه، وتوافق الأم على شرط ألا يتأخرا معاً. وتظهر فاتن وقد علقت في يدها سبتاً مثل الأسبتة التي يباع فيها حب الفريز غير أنه مصنوع من البوص. وسار سامح وهو فرح في اتجاه السلم وتبعته فاتن ودخلا شقته. وفي الحجرة الداخلية ذات السرير الحديدي القديم والدولاب والمكتبة قال سامح وهو يشير إلى ما تحت السرير: أهو ده بيتنا يالله بقى نعمل بيت. . ورفع داير السرير الأبيض ودخل تحت السرير ودخلت فاتن وراءه. . وجر سامح صندوق الشاي القديم الذي يحتوي كل ممتلكاته وأخذ يستخرج محتوياته ويفرج فاتن عليها. وجلست فاتن على الأرض وتربعت. وأخذت تخرج من سبتها لعبها وهي الأخرى وتفرجه عليها. وانتابت سامح الحماسة فقام وأخذ ثلاثة ألواح خشبية كانت ساقطة من الملة القديمة ومضى يضعها على حدها ويقسم بها ما تحت السرير إلى أقسام وهو يقول:

ــ دي أوضة السفرة. . ودي أوضة النوم. . وده المطبخ. .

وبدأت فاتن تنقل أشياءها إلى المطبخ. . ووضعت الترابيزة في ركن ووضعت فوقها الوابور. . ثم وضعت الحلة فوقه وقالت:

ــ إحنا تأخرنا قوي ــ نطبخ إيه النهار ده؟

ــ نطبخ رز. . يالله نطبخ رز.

وما لبث سامح أن غادر تحت السرير وجرى إلى المطبخ. . وعاد

ببعض حبات من الأرز ووضعها في الحلة. . وقالت فاتن وهي تتنهّد:

ــ إنت تروح الشغل وأنا أطبخ . .

ــ أروح الشغل إزاي؟

ــ مش إنت تروح الشغل وأنا أطبخ؟

ــ إيه. . إنتي عايزة تلعبي لوحدك. . يا نطبخ سوا. . سوا. . يا بلاش. فقالت فاتن:

ــ لا يا سيدي. . هي الرجالة تطبخ. . إنت تروح الشغل وأنا أطبخ. . يا كده يا بلاش. .

فقال سامح:

ــ دي بواخة منك دي. . عايزة تطبخي لوحدك وتقوليلي روح الشغل. . والله مانا رايح. . واحتقن وجه فاتن غضباً وقالت:

ــ طب هه.

وأنزلت الحلة من فوق الوابور ووضعتها في السبت.

وانتهى الأمر بخناقة حادة غادرت فاتن الشقة على أثرها.

واغتاظ سامح كثيراً وهو يراقبها تبتعد عنه. . وتمنّى لو يلحقها قبل أن تغادر الشقة ويضربها.

وبدأ سامح يحاول أن يلعب لعبة البيت وحده. . فراح يقيم الحواجز الخشبية التي هدمتها الخناقة. . ويكلم نفسه بصوت عال وكأنه يريد أن يقسم نفسه إلى قسمين أو شخصين يلعبان معاً. . أحدهما يتكلم والآخر يسمع. . ومضى يقول: ودي أوضة السفرة وده المطبخ نطبخ إيه النهار ده؟

وأجاب عن نفسه: رز.

ولكن غيّر رأيه بسرعة وقال: لا ــ فاصوليا.

وفكر أن يذهب ويسرق فاصوليا من المطبخ ولكن لم يجد لديه حماسة كافية لتنفيذ الفكرة. . لقد بدأ يتبين أنه يلعب وحده فعلاً. . وبدا كل شيء ماسخاً وقبيحاً إلى درجة أنه لم يعد يصدق أن ما تحت السرير بيت كما كان منذ دقائق مضت.

وترك الحجرة متضايقاً وظلّ يدور في الصالة. . وفجأة أحس أنه ضاق ببيتهم كله وأنه يريد الخروج منه والذهاب إلى أي مكان. .

هكذا وجد نفسه واقفاً في الطرقة خارج باب الشقة وحده. . أمه تناديه وهو يكذب عليها ويقول إنه ذاهب ليلعب مع الأولاد في الحارة. .

وفي الطرقة بدأ سامح يفكر. . لا بد أن فاتن قد ذهبت إلى أمها باكية. . ولا بد أن أمها أغلقت الباب عليها ولن تسمح لها أبداً باللعب معه مرة أخرى. إن أخوف ما أخافه لا بد قد حدث. . ياله من غبي سخيف. . لماذا أغضبها؟ لماذا لم يقل لها. . أنا رايح الشغل أهه. . ويصل إلى باب الحجرة مثلاً ثم يعود ويقول لها. . أنا رجعت من الشغل أهه. . لماذا عاندها؟ وماذا يصنع الآن؟. .

وهبط درجات السلم تائهاً. . محتاراً متردداً بين أن يهبط ويحاول أن يهبط ويحاول أن يجر طفلاً من أولاد الحارة يلعب معه. . فهو لا يريد إلّا أن يلعب مع فاتن لعبة البيت بالذات وفاتن ذهبت إلى أمها ولن تعود أبداً، أو أن يصعد ويدّعي لأمه أنه سخن ومريض.

وعند آخر بسطة من السلم، توقف حزيناً حائراً. . وأخرج رأسه من دارابزين السلّم وتركه يتدلى في يأس من حديد الدرابزين ومضى يجلس على الأرض ويفرد ساقيه بلا أي اهتمام.

ولم يصدق عينيه أول الأمر ولكنه كان حقيقة هناك على آخر درجة في السلم. . سبت فاتن الصغير نائم على جنبه والحلة الألومنيوم ساقطة منه. . وهبط السلالم الباقية قفزاً. . وتدحرج وعاد يقفز. . وعلى آخر

درجة وجد فاتن هناك. . هي بعينيها جالسة ورأسها بين يديها. . وكانت تبكي ودموعها تسيل وسبتها الصغير راقد بجوارها. .

وأحاطها سامح بذراعيه واحتضنها وراح يطبطب عليها بيديه الصغيرتين ويقبلها في وجهها وشعرها ويقول لها وهو فرحان. . معلش. . معلش. . وجذبها برفق لينهضها. . ونهضت معه بغير حماسه ودموعها لا تزال تتساقط. . دموع حقيقية. . وأعاد الحلة إلى السبت وعلقه في يدها ومضى يصعد بها إلى السلّم وذراعه حولها وهي مستكينة إليه. . لا تزال تدمع، وجسدها ينتفض، ولكنها لا تقاوم ولا تتوقف عن الصعود. .

إن معنى هذه القصة لا يمكن تحديده. فإذا قلنا أن الكاتب يرمز إلى طبيعة الرجل وطبيعة المرأة أو إلى حاجة كل منهما للآخر فيمكننا أن نقول نفس الشيء عن مئات القصص الأخرى، وهي مع ذلك تختلف عن قصة يوسف إدريس. .

فالعمل الفني له قيمة ذاتية محددة ولذلك فنحن ندرك معناه فقط بإدراكنا للعمل في ذاته، وذلك على عكس العمل غير الفني الذي لا معنى له في ذاته بل فيما يدل عليه. فلا يمكن أن نجد معنى لسيمفونية بيتهوفن التاسعة مثلاً خارج السيمفونية نفسها، ولا يمكن أن نقرأ كتاباً في تاريخ أوروبا لذاته، وإنما لنحصل على معلومات عن تاريخ أوروبا.

إن العمل الفني، لكونه وحدة تخيلية، عالم كائن بذاته. أما العمل غير الفني فلكونه وحدة منطقية فقيمته نسبية. لأنه دائماً مرتبط بما هو خارج عنه.

وقد يعني هذا أن الفن غاية وغير الفن وسيلة، وهذه حقيقة ولكنها ليست الحقيقة كلها. فالفن دائماً غاية، وهو أيضاً وسيلة، ولكن إلى المعرفة الكاملة التي تختلف أساساً عن أن «واحد زائد واحد يساوي

اثنين» أي عن المعرفة النسبية. وهذه المعرفة الكاملة بجسم الدنيا هي الأصل في وجود الفن.

٧ ــ من البطل.. إلى الإنسان(*)

تعمّد يوسف إدريس في مجموعته القصصية الجديدة شيئين اثنين على الأقل: هذا العنوان الغريب «لغة الآي آي»، ثم وضع تاريخ كتابة كل قصة في نهايتها. أما العنوان فلنؤجل الحديث عنه قليلاً، وأما تواريخ القصص فلنستجب لدعوة الكاتب الضمنية ولنتأمل ماذا تبينه.

سواء بدأت بأقدم هذه القصص «الورقة بعشرة» التي كتبت في يناير ١٩٥٧ متقدماً مع الكاتب في الزمان أم اخترت مثلي الطريق العكس بادئاً بأحدثها «الأورطي» (مايو ١٩٦٥) فأنت لا شك مدرك السر في حرص الكاتب على تسجيل هذه التواريخ، على خلاف عادته في مجموعاته السابقة. إن يوسف إدريس يدرك في وضوح أن ثمة تغيراً أساسياً يجري في أدبه، ويريد أن يساعدك على إدراك هذا التطور أو التغير. وعندما تقرأ المجموعة من هذه الوجهة فإنها تكتسب لديك قيمة جديدة زائدة على القيمة الفنية لكل قصة من قصصها: إنها تصور قصة الكاتب نفسه، قصة فنه، فليس في حياة الكاتب ــ أي كاتب ــ شيء يستحق الإهتمام حقاً إلا فنه. وقصة الفن هي قصة الأعماق التي تغذي فن القصة وتدفعه كالنباتات الخضراء إلى ضوء الشمس.

والتاريخ الحقيقي ليوسف إدريس كاتباً للقصة القصيرة يبدأ سنة ١٩٥٣ لعل بعض البدايات سبقت ذلك ولكنه في هذه السنة بالذات أخذ

(*) الدكتور شكري عياد، تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧. سبق نشرها في جريدة الجمهورية ١٤/١٠/١٩٦٥.

يكتب كتابة متصلة ذات طابع وأسلوب. كان في أواسط العقد الثالث من عمره وكان يكتب ككاتب تام النضج، وكانت قصصه تبهر لا بجدة الرؤيا فيها فحسب، بل بأنها كتبت فيما يبدو بلا أقل عناء، وكأن كاتبها نشأ بين أسرة عجيبة من كتاب القصة القصيرة وتعلم منهم كيف يقص في نفس الوقت الذي تعلم فيه نطق الحروف. والحقيقة أن يوسف إدريس كان يبذل جهداً شديداً في كتابة قصصه، وكان يفكر تفكيراً عميقاً لا في الهيكل العام للقصة فحسب، بل في الجملة والكلمة، ولكنه عرف شيئين لا يعرفهما الكاتب عادة إلا بعد كثير من التجارب المرة: أن يصر على أداء رؤياه الخاصة إلى القارىء فلا يسمح للأصوات الدخيلة بتشويشها أثناء عملية الكتابة، وأن يجعل الألفاظ هي المرحلة النهائية في عملية الأداء، هى الرموز الدقيقة التي منها يعيد القارىء تركيب الرسالة.

ولعلك لو سألت يوسف إدريس في تلك الأيام ماذا يريد أن يقول للناس، لأجابك في أغلب الظن: إنما أريد أن أضع أمامهم صورة حياتهم. وكان في حياة الناس، وخصوصاً الطبقات الشعبية، شقاء كثير، وكان شقاؤهم يعالج أحياناً بأسلوب التعليم، وأحياناً بأسلوب الفضح، ولكن يوسف إدريس اختار أسلوب التصوير، ولعل وقوفه في المشرحة واحتكاكه بالمرض علمه أن يسيطر على حساسيته فجاءت صوره موضوعية لم تهوشها الانفعالات ولعل أيديولوجية متفائلة مسيطرة عليه آنذاك كانت تجعله لا يرى في شقاء الطبقات الشعبية إلا مقدمة للخلاص، فخلت صوره من الألوان القاتمة حتى حين عالج موضوعات قاتمة كما في: «العنكبوت الأحمر» أو «شقلاته» أو «المرجيحة».

تلك أيام «أرخص ليالي»، ولا تعدو الدقة إذا وصفناها بأنها المرحلة الواقعية في أدب يوسف إدريس. وقد كان كثير من إنتاجه فيما بعد استمراراً لهذه المرحلة الأولى، استمرار متفاوت القيمة، لأن الكاتب في

هذه الأثناء كان يتغير، كانت رؤياه تتغير، وكان يبحث ــ تبعاً لذلك ــ عن قالب آخر وأسلوب آخر.

ولعل يوسف إدريس قد تأثر تأثيراً غير قليل بدعوة الأدب الهادف، ولكن طبيعة الفنان الأصيل منه لم تكن لتطاوعه على تحويل فنه القصصي إلى تمارين هندسية لإثبات مطلوب معين، إنما التغير الأساس الذي حدث له في هذه الفترة هو أنه تحول ــ إلى درجة كبيرة ــ من كاتب واقعي إلى كاتب ملحمي وقد يكون لهذه الكلمة الأخيرة وقع غريب نوعاً في هذا المقام فلا بأس من الشرح: إن الرؤيا الملحمية تقوم على الإيمان بوجود الأبطال ــ أبطال لا يتسلل إليهم شيء من الضعف الإنساني إلا بالقدر الذي يتغلبون عليه في يسر ليظهر مبلغ قوتهم، وليس الأبطال في الملاحم أفراد ولكن البطولة فكرة تتغلغل في العمل الملحمي كله، فنحن لسنا أمام بطل أو أبطال معدودين بل أمام عالم من الأبطال، منهم الأبطال الصغار ومنهم الأبطال الكبار ولكنهم جميعاً يأخذون من هذه البطولة بنصيب، ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحمية يرتبط بفترات من تعاظم الوعي الجماعي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة. وقد التقط يوسف إدريس هذا الشعور بعد ثورة يولية ١٩٥٢ وبعد العدوان الثلاثي سنة ١٩٥٦ على وجه الخصوص. وظهرت الرؤيا الملحمية في أعماله التي بدأت تميل إلى شيء من الطول، ومنها ما لمس موضوع الثورة وحرب السويس من قرب مثل «قصة الحب» و «الجرح» ومنها ما كان موضوعه بعيداً كل البعد عن الثورة والحرب، ولكنه ملحمي رغم ذلك لأنه يعبر عن رؤيا مصرية للبطولة قوامها قوة احتمال خارقة وإصرار عنيد وذكاء لمّاح وطيبة أصيلة برغم كل ما أصابها من أفاعيل الزمن. وإلى هذه المجموعة تنتمي رواية «الحرام» كما تنتمي قصص مثل «الغريب» و «المحفظة» و «أبو الهول». وإلى المرحلة نفسها

تنتمي أيضاً أول محاولة مسرحية ليوسف إدريس «اللحظة الحرجة».

وكما تظهر الرؤيا الملحمية في هذه الأعمال فإن الأسلوب الملحمي يتسلل إليها ويكاد يغلب باندفاعه وتدفقه على البساطة الواقعية الأولى. وكثير من أعمال يوسف إدريس في هذه الفترة يمكننا أن ننظر إليه على أنه شذرات من ملحمة ضخمة: ملحمة الشعب المصري في مقاساته وانتصاره. والعمل الرائع الذي لم يكتبه يوسف إدريس في هذه الفترة (ولعله كان يصبح في ميزان الزمن أرجح من كل أعماله التي كتبها فعلاً) هو هذه الملحمة الضخمة التي تستطيع بامتداد أبعادها أن تعبر عن رؤياه الجديدة.

وهذا يوسف إدريس مقبلاً على تحول جديد، والظاهر أنه أكثر وعياً بتحوله في هذه المرة بدليل هذه التواريخ التي يذيل بها قصصه، وسيسترعي نظرك أن هناك قصة واحدة عليها تاريخ ١٩٥٧ وهي قصة «الورقة بعشرة»، وقد تتساءل كما تساءلت أنا، لماذا أسقط الكاتب هذه القصة من مجموعاتها السابقة ووضعها في هذه المجموعة، فالواقع أنها من أضعف القصص التي كتبها يوسف إدريس وقد كان في استطاعته أن يقرر تركها للنسيان، أو أن يثبت على هذا القرار، وبيدي لا بيد عمرو، وقد لا يكون إثباتها الآن محض أنانية أو غرور منه، بل حرصاً على أن يقدم لنا في هذه المجموعة نماذج من أساليبه كلها، وكأنه نظم معرضاً صغيراً ليعرف أذواق الجمهور.

وتشبه «الورقة بعشرة» ولا تفضلها كثيراً «معاهدة سيناء»: قصة المكنة الروسية التي تعطلت فجيء لها بقطعة غيار أمريكية، ولكن الخبيرين الروسي والأمريكي اختلفا على من يقوم بتركيبها فبقي المصنع معطلاً، إلى أن كان ذات صباح ففوجىء الجميع بالمكنة تدور، ومن ورائها «النمس» أو محيي الدين، الذي «رغم تزويغه من الشغل إلا أنه

دائماً حلال المشاكل، عمل مع ماشا فالتقط منه الصنعة وعمل مع الألمان فتعلم الميكانيكا، ورغم هذا فيروبك كان يفك الخط ولكنه كان يقرأ الصحف بمهارة»، والشيء الذي قد تدهش له أن هذه القصة تحمل تاريخ ديسمبر ١٩٦٢، ولكن دهشتك تزداد حين نلاحظ أن هذا التاريخ يميز ثلاث قصص أخرى من قصص هذه المجموعة، متفاوتة الأسلوب والقيمة، وكأن الكاتب كان يجرب ويجرب، لعله يهتدي إلى أسلوب جديد. فمن الواضح أن رؤياه قد تغيرت، أو أنها آخذة في التغير، وأن الأسلوب الملحمي لم يعد صالحاً للتعبير عنها، بجرب الكاتب هذا الأسلوب (كأنما ليتأكد)ثم يعود إلى تجربة الأسلوب الواقعي. في «الزوار» ومع أنه يكتب هنا قصة جيدة، فإنه لا يستريح، ويجرب أساليب المنولوج الداخلي في «حالة تلبس» ثم الأسلوب نفسه، بجرأة أكبر، في قصة «ذي الصوت النحيل». ويبدو أنه قد بدأ يستقر على هذا الأسلوب فهو يستعمله بعد ذلك بتوفيق كبير في «هذه المرة» (صيف ١٩٦٤) ـ تصوير ميكروسكوبي لخواطر زوج مسجون أثناء زيارة زوجته الجميلة ـ وفي «لأن القيامة لا تقوم» (مارس ١٩٦٥) وهي خواطر طفل يتفتح وعيه على مأساة الفقر والجنس في حياة أمه الأرملة وهو ينام مع إخوته الصغار تحت سرير الخطيئة (صورة واقعية إلا أن الرمز فيها لا يخفى).

إن الأزمة الداخلية للإنسان ـ أكثر من انتصاراته ـ هي التي تشغل يوسف إدريس في أعماله الأخيرة وقصة العنوان «لغة الآي آي» هي تعبير عن اصطدام الرؤيا الملحمية برؤيا الأزمة، أو لنقل بالرؤيا الحديثة، لأن الأدب الحديث والفن الحديث بعامة تسيطر عليهما هذه الرؤيا نفسها، وهي العامل الرئيس فيما نقرؤه أو نقرأ عنه من تجريب دائم في التكنيك. ولعل اختيار العنوان الغريب لهذه القصة، وكذلك الأسطر الصوتية التي تتخلل مواضع منها، هما نوع من المسايرة بهذا التكنيك الحديث،

ولكنها مسايرة تبدو غريبة، لأن القصة (هذه المرة بغير تاريخ) لا تزال تتمسك بالأسلوب الملحمي في جملها المتدفقة الطويلة، وفي قربها ـ لا تزال ـ من الواقع المعقول، وفي عظمة بطليها: فهمي الطفل العبقري، ومحمود الحديدي، ابن الصراف الذي أصبح عالماً في الكيمياء ورئيس مجلس إدارة لإحدى المؤسسات الكبرى، وفي عذاب هذين البطلين أيضاً، فهمي بالسرطان الذي نشأ عن إصابته بالبلهارسيا وسوء علاجه، ومحمود بانشغاله بنفسه عن الناس جميعاً، إنشغالاً جعله يحس أنه أشبه بميت، بل أقرب إلى الموت من فهمي صديقه القديم، ولكن هذا العذاب بالذات هو ما يعجز الأسلوب الملحمي عن علاجه وخصوصاً في إطار قصة قصيرة، ولهذا تبدو لنا تصرفات محمود الحديدي في كثير من المواقف غير مقنعة، أو على الأقل مفاجئة، ونقف حائرين أمام الخاتمة: محمود الحديدي العظيم وهو يحمل صديقه الهالك خارجاً من الحي الأنيق في جوف الليل، فلا تدري: أهو انتصار أم مجرد احتجاج، بطولة أم مجرد انفجار.

أما القصة الأخيرة: «الأورطي» فلعلها أكثر إخلاصاً لمفاهيم الحداثة في الأدب. فالكاتب قد تخلص تماماً من التسلسل المنطقي للأحداث ليقدم لنا أسطورة لا يقنعنا بها إلا مجرد استعدادنا لقبولها: إنسان يجري بلا أحشاء. والكاتب يقصد إلى هذه الأسطورة قصداً مباشراً فلا يلتفت إلى التفاصيل التي يهتم بها الكاتب الواقعي، يمهد لها، ويدقق فيها، ويحكم ربطها بخيوط القصة. هناك جزار مثلاً. ولكنه يظهر فجأة: «والتفتنا فوجدنا الجزار قريباً» ويوصف بكلمتين اثنتين: «الجزار الشاب البدين». والوصف الواقعي في أول القصة مهمته أن يستدرجك حتى إذا وجدت نفسك في ـ ـط الأسطورة كان عليها أن تقنعك بذاتها. والأسلوب الذي تتابع جمله القصيرة في إيجاز شديد يشبه الثرثرة مهمته أن ينوم عقلك الواعي فتستعد لقبول الأسطورة. والنتيجة أن تقصر القصة

إلى ست صفحات ولكننا تشعر أن الكاتب قال فيها ما كان يعجزه أن يقوله في ستين صفحة.

هل اهتدى يوسف إدريس إلى أسلوبه الجديد؟ وما قيمة هذا الأسلوب؟ سؤالان مختلفان. أما عن السؤال الأول فلعلنا لا نخطىء إذا أجبنا بنعم.

وأما عن السؤال الثاني فهل يسعنا أو يسع أحد غيرنا أن يدعي أن الأدب الحديث والفن الحديث كله هراء، أو ينكر أن القصة مثل: «الأورطي» تمس في نفوسنا أوتاراً لا تمسها غيرها من قصص المجموعة؟

٨ ـ بيت من لحم مجموعة قصص(*)

إذا كان العالم الذي نعقله، أو بالأحرى الذي نريده، هو عالم المنطق والعدالة والخير والحرية، فإن ثمة عالماً آخر ملحق به هو عالم العبث والظلم والشر والاستبداد. عالم ينهض بداءة على مجموعة من الاستثناءات ثم ما يلبث أن يحكم القوانين المنظمة لهذه الاستثناءات ويشهد منها بناء أكثر رسوخاً وإحكاماً من العالم الذي نعقله، عند ذلك يبتعد العالم الطبيعي عن الواجهة، تنحيه الاستثناءات التي أصبحت قواعد. وتظل تطارده حتى لا يتجسد في اكتماله المبهر إلا في الحلم وحده. ومن هذين العالمين المتعارضين، عالم الكمال المبهر وعالم العبث المسيطر، يتكون عالمنا بازدواجيته المعقدة وتوازناته المحيرة. التوازن بين الخير والشر، وبين العدالة والظلم، وبين الحرية والاستبداد، وبين المنطق والعبث. ومن خلال اللعبة المعقدة لتبادل المراكز بين هذه

(*) صبري حافظ، الطليعة، ٥ ـ ١٩٧٢.

الجزئيات المتعارضة المتصالحة معاً، يصوغ لنا الفنان عالمه الفني ورؤاه.

وعالم يوسف إدريس في مجموعته الأخيرة «بيت من لحم» واقع في قبضة هذه الثنائية المريرة.. تحكم فيه الاستثناءات قبضتها على كل شيء، فيتراجع العالم الطبيعي إلى الهامش، ويتحول إلى حلم بعيد المنال. ويتحول معه الإنسان الذي يرى أن قوانين العالم الطبيعي هي القوانين الحقيقية ويتصرف وفقاً لها كشخص عصابي في نظر الجميع. لأنه يتصور أن باستطاعته الإفلات من إسار هذا العالم الإستثنائي المسيطر. وفي ظل هذا العالم المسيطر يصبح العالم مجرّد «بيت من لحم» البشري الذي استعاض عن التحقق بالوقوع في أنشوطة الخطيئة. وهي هنا خطيئة سافرة متفق عليها في صمت.. والصمت في هذه المجموعة صمت فعال، لأنه لا يعني الكف عن الكلام بقدر ما ينطوي على نوع من التواطؤ، وعلى سلم من القيم الاجتماعية. إنه صمت غريب. يخفي في طيّاته آلاف الأخطاء والخطايا. ويهدد بتنامي الحياة الهانئة في «بيت من لحم» ولا يكف حتى يلتهمها كلية. وحتى يخرس ما بها من أصوات بريئة.. يشركها في اللعبة الآثمة بين الإصبع والخاتم.. وكلما تحرك إصبع في الظلام وانزلق في قلب الخاتم أطفىء المصباح، لأن اللعبة لا تكتمل فصولاً إلا في انظلام الكامل.. والظلام هو اللحن الأساسي الآخر في المجموعة وهو ظلام معنوي.. يدهم الإنسان في رائعة النهار، ويترك فوق عينيه في «سنوبزم» كدمة كبيرة زرقاء، هي نصيب العين التي تصوَّرت أنها خلقت لترى ولتفهم ولتتساءل. ولأن صاحبها حاول أن يخدش جدار الصمت الرازح المشحون بالتواطؤ.

وإنسان «بيت من لحم» واقع في قبضة قوة مخاتلة لا ترحم، تتحرك بالأشياء بعيداً عن قبضته وهو يجالد للإمساك بها. وتفك قبضته عن

الأشياء التي تمكّن من السيطرة عليها. ثم تتركه في متاهة من عدم اليقين لا يعرف معها إن كان عليه المضي في الطريق أم التوقف للبحث عن سبيل آخر. ويتحوّل العالم في وجهه إلى قفص كبير.. هو قفص العادة في «على ورق سيلوفان» وهو قفص الانصياع الإجباري للتواطؤ في «سنوبزم» وهو قفص الخطيئة المتفق عليها التي تدور في صمت والجميع فاهمون وصامتون في «بيت من لحم». وهو قفص الارتباط بتلك الجثة العفنة التي تزكم رائحتها أنوف الجميع، ولكن صاحبها مشدود إليها بأواصر حميمة في «الرحلة» وهو مطارق المياه الكثيفة الثقيلة المخادعة وهي تنشر بكل «حلاوة الروح» إلى القيعان.. وهو قفص الافتراض المسبق للكذب وعدم التصديق والمبالغة في كل شيء من «سورة البقرة» وهو قفص رهيب تصوغ الغواية قضبانه اللامرئية في «أكان لا بد يا لي لي».. وهو قبل كل هذا وبعده قفص عالم الاستثناءات الذي أحكم قوانينه على كل شيء. والذي زحف فيه التشوّه من الخارج حتى استكن في أغوار إنسانه. فقتل فيه الحلم والأمل والمبادرة.

وإنسان «بيت من لحم» هو إنسان مرحلة التواطؤ الجمعي والتحلل والخديعة.. وهو لهذا كله إنسان عدم التحقق، هدرت أجمل أحلامه بعد ما استحال الواقع في نظره إلى كابوس طويل رازح. وشدّته أنشوطة التواطؤ والصمت إلى دائرتها الحلزونية التي لا نهاية لها. فما أن يتصوّر أنه قد تجاوزها وتخطّى عثراتها حتى يجد نفسه يدور في مستوى آخر من مستوياتها. فوقع بطل «سنوبزم» في أحبولة عالم لا لائحة فيه ولا قانون. ووقع بطل «الخديعة» في إسار تلك الرأس الدخيلة الصبورة الملحة وهي تجبر الجميع على الاعتياد عليها، وتفقدهم حسّ الدهشة أو الاستنكار وما زال «حمّال الكراسي» رازحاً حتى اليوم تحت ثقل الكرسي المعنوي الذي يهبط كاهله منذ أيام بتاح رع حتى اليوم، لا يصدق الدعاوى الكاذبة القائلة بأنه صاحب الكرسي لأنه وحده الذي يحس بالكرسي يثقل

كـاهله. ووقـع المصلون في «أكـان لا بـد يـا لي لي» في قبضـة لحـظة لا يستبينون فيها الصدق من الخديعة والغوايـة من الهدايـة والضلال من الإيمان. وضاق بطل «سورة البقرة» بذلك المناخ الذي أهدر فيه كل يقين واستشرى فيه الكذب والمبالغـة والادّعاء، ووقفت شخصيـات «بيت من لحم» في بـراثن الصمت الخـطيئة لأن الصمت نفسـه في القصـة كـان الخطيئة أو كان وجهاً من وجوهها. فقـد أدار الكاتب بينهمـا لعبة تبـادل مستمر للمراكز. ومع الصمت كانت الحياة تموت بالتدريج وتختفي معها الكلمـات والضحكات. وبقيـة شخصيات المجمـوعـة تتردى في هـذه الشراك وتعاني من هـذا الصمت والتواطؤ. لتصـوغ بمعانـاتها المتعـددة الـروافد مـلامح اللحـظة الحضاريـة التي تمارس فيهـا هذه المجمـوعة فعالياتها.

فـ «بيت من لحم» من أحفـل مجموعـات يوسف إدريس اهتمـاماً بالقضايا السياسية، في الوقت الذي تبدو وكأنها أبعدها عنها. لأن يوسف إدريس من أكثر فنّانينا إيغالاً في الحسيّة. ومن أبعدهم عن التجـريدات العقلية أو المعادلات الذهنية الباردة. وهو يرى أن الصورة الكلية للواقع متحققة في كل جزيئة من جزيئاته. وأن سبيل الفنـان الحقيقي إلى هذه الصورة لحظة تاريخية بزاد جديـد من الخبرات الحسيّـة ومن التصوّرات العـامة في آن. ومن هنـا فإننـا نلمس خلف مأسـاة الدكتـور عويس في «سنوبزم» أطياف مأساتنا نحن.. نلمسها في صراعه المستميت من أجل لائحة أو دستور ينظم حياتنا.. ونحسها في جمهرة الأتوبيس وقـد انعقد بينهـا تـواطؤ صـامت دارت فيـه اللعبـة القـذرة تحت عيــون الجميـع، أو بالأحرى بموافقتهم. وبدا وكأن الصمت المشحون بالتواطؤ هو القاعدة وأن أي خدش لجدار هذا التواطؤ الصلب تمرّد على عالم الاستثنـاءات وقد أحكم قبضته على كل شيء، وأصبح ناموساً مقدساً لا يعترض عليه أحد، وأن الركب ــ أي الأتوبيس وربما الحياة نفسها ــ لا يمضي إلا إذا

تخلص من المتمردين على هـذا الصمت المتـواطىء أو الـراغبين في استكنـاه سره، وأن الـدكتور عـويس في تمـرده على هـذا الصمت وفي اقتناعه بأن في إمكانه أن يفرض قانوناً أو لائحة تنـظم بعض أجزاء هـذا الـواقع، يلوح للجميـع وكأنـه شخص عصابـي يثير الرثـاء والسخـريـة ولم لا؟.

إن السبيـل كما يبـدو في قصتي «الرحلة» و «حـلاوة الـروح» هـو الانفصال الكامل عن هذا العالم من خلال الصراع البطولي ضدّه. فبدون هذا الصراع لن نتمكّن من التغلّب على شد المياه الثقيلة إلى القيعـان. وسيولة هذا الماء الثقيل في «حلاوة الروح» هي التجسيد الشعـري لكل ميوعة قوانين عالم الاستثناءات وثقلها في نفس الوقت.. فهي لا تنهض على أساس صلب ولكن لها برغم سيولتهـا تلك ثقلاً فادحاً. وإذا كانت مجالدة بطل «حلاوة الروح» ضد الغرق تبهظ الأنفاس، فإنها تشدنا إلى مجالدة بطل «الرحلة» للتملّص من هذه الأواصر الحميمة التي تشده إلى تلك الجثة العفنة التي تركم روائحها أنوف الغرباء، ولكن حميمية علاقته بها تمنعه من إدراك مدى عفنها وتعفنها. فالغرباء وحـدهم هم القادرون على إدراك عفن هذا العالم والإحساس به وإنسـاننا الغـارق فيه المستنيم إلى قوانينه في حاجة إلى مجالدة كبيرة لإدراك العفن وبالتالي للانفصال عنه.. لأنه ينطوي على سلّم كامل من القيم البالية التي وقع في شبكتها الإنسان. ويدرك الفنان أن التضحية بالقيم البالية لا تكتمل دون تشييـد سلّم جديد من القيم البنّاءة، وأن الصراع ضد تيارات هذا الكون الهيولي في «حلاوة الروح» لا يمكن أن يكلل بالنصر بغير لمسة التـآزر الإنساني التي تنتشـل بـطلهـا من الغـرق.. ويكتسب هـذا التـآزر بعـداً أعمق في «الخدعة» حيث تواصل رأس الحمل إطلالها المزعج الملح لأنه ليس ثمة احتجاج جمعي أو دهشة جماعية من ظهـورها «ربمـا لو انـدهشنا، فقط اندهشنا، كلنا اندهشنا كلما ظهر.. لما ظهر» (ص ٩٦) فافتقاد إنساننـا

لحس الدهشة أفقده الكثير من روحه ومن إنسانيته معاً، وأي محاولة فردية لانتشال الذات من حمأة التردي في مهاوي الانصياع المطلق لهذا العالم المخاتل عبث، لأن صلابة قوانينه لا تتحطم بغير تآزر جماعي في مواجهتها.

وتقدم لنا هذه المجموعة تفاصيل هذا العالم وسبيلها إلى تجاوزه من خلال بناء فني تتحوّل فيه الأساليب والأدوات البنائيّة إلى وجه أساسي من وجوه الرؤية. تصبح فيه أساليب السرد التقليدية بأفعالها المضارعة التي تجسد حضور العالم وتقاليده الراسخة وجهاً من وجوه فداحة ذلك العالم العبثي ورسوخه. وتصبح فيه أدوات الرؤية الكابوسية بمنطقها القريب وأحداثها غير المتوقعة جزءاً من ملامح هذا الواقع الكابوس الرازح. فالقصة لا تصور عنده الكابوس ولا تتحدث عنه. ولكنها تتحول بنفسها إلى كابوس لا يفلت القارىء إلا بعد أن يقتنصه في شبكته، ويريه العالم عبراً حرّاقة، فيخرج من التجربة مبهور الأنفاس. ما زال في أغواره من لغته الغربية وملامحه الخاصة بصيصاً لا يبرحه. ويوسف إدريس يستخدم في بلورة هذا التأثير المدهش مجموعة من الأدوات البنائية المتعددة. من السرد التقليدي حتى أكثر الأساليب اللغوية غموضاً وشاعرية وإيحاء. يخلق تراكيب لغوية جديدة، توازي استثنائيتها استثنائية هذا العالم الغريب. ويستخدم تكنيك الحلم أو الكابوس. ويعرب في جمل المنولوجات المفككة والمبدوءة بالضمير الأول عن حنين إنسان هذا العالم إلى التحقق وتجاوز الإحباط. ويعكس الخروج في رحلات البحث عن الذات وعن الأشياء توقاً إلى العثور على الذات المهدرة وعلى النحن الجماعية التي تتجاوز الانحراف عن الجوهر وتحطم جدران الصمت والخوف والغواية. ويشير ذوبان الزمن وتداخل الأحداث إلى فقدان التتابع والاتساق كما تؤكد الأحلام الخادعة ألا مهرب من الواقع لأنه ما عادت لديها فراديس تعوض بها نقص الواقع

أو تخفف من حدّة عبثيته. ولا تكفي هذه المراجعة السريعة لتعرف دلالات كل الأدوات البنائية التي استعملها الفنان ولكنها فقط إشارة تؤكد وثاقة علاقة هذه الأدوات بنوعية الرؤى التي تطرحها المجموعة... بصورة تثري معها الأدوات البنائية رؤى الكاتب وترهف عالمه وتشير إلى تعدد مستويات المعنى التي تبوح لنا بها الأقاصيص بعد كل قراءة جديدة.

وأخيراً لا يفوتني أن أشير في هذه المجموعة إلى ذلك الحب الغامر لمصر والتوق العارم للارتداد إلى جذورها الأولى ومنابعها الأصيلة وإلى هذا التيار المتدفق من الخبرة بدقائق الشخصية المصرية وبمكنوناتها وأسرارها وملامحها النفسيّة وإلى تلك الرغبة الواعية في استكناه كل همومها ولمس مَواطن الداء فيها، والتّعرف على ملامح صورتها في هذه اللحظة الحضارية من تاريخها بصورة يمكننا معها أن نعتبر هذه المجموعة مصدراً من مصادر الحقيقة عند التعرف على طبيعة صورتنا وسمات مرحلتنا. بل هي مصدر لا يمكن الاستغناء عنه، لأنها تلمس مجموعة من التفاصيل الدقيقة التي تجسد المناخ العام الذي تدور فيه وقائع حياتنا وتتخلق عبره ملامح شخصيتنا الجديدة.

٩ ــ عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية نموذج تحليلي من يوسف إدريس(*)

لم ينل التحليل اللغوي والأسلوبي للقصة القصيرة والرواية في اللغة العربية عناية كافية[1] ومع الاعتراف بأهمية مناهج أخرى في

(*) حسن البنا، فصول، الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر ــ نوفمبر ــ ديسمبر ١٩٨٤.

(١) انظر ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ شكري عياد، تجارب في الأدب والنقد، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٢٢ ــ ٢٢٧، ٢٥٥ ــ ٢٦٣، وحمدي السكوت،

الـدراسة الأدبيـة فإن الحـاجـة تـظل قـائمـة إلى البحث في لغـة الأدب وأساليبه، ذلك أن اللغة هي عصب العمـل الفني الذي يعتمـد عليه في وجوده واستمراره.

وتنهض هذه المقالة بإعـادة طرح للمشكلة النقـدية من زوايـة لغة

= «قصص نجيب محفوظ القصيرة» مقالة في كتاب بتحرير أوستل Ostle «دراسات في الأدب العربي الحديث» وهو بالإنجليزية بريطانيا ١٩٧٥، ص ١٢٥، وعلي الـراعي: دراسات في الـرواية المصـريـة، الهيئـة العـامـة للكتـاب، ١٩٧٩، ص ٥٠ ــ ٥١ ــ ٩١ ــ ٩٢ . وسوف نشير إلى أمثلة أخـرى عندمـا نتكلم عن التكنيك، ولكن، مع ذلك تبقى دراستان جديرتـان بالإشـارة إليهما هنـا، وهما للدكتورة نبيلة إبراهيم، حيث تناولت في مقالة لها بمجلة فصول ١٩٨٢/٢/٢ «لغة القصص في التراث العـربي القديم»، (١١ ــ ٢٠) وأهميـة هذه المقـالة تتحدد في تركيزها على رؤية الموضوع من بداياته التي لا يستغني عنهـا النـاقـد المشغول بالمشكلة في الأدب الحديث. وأما الدراسة الثـانية فهي كتـاب «نقد الرواية من وجهة الدراسـات اللغوية الحديثة». . الرياض ١٩٨٠. وفي الكتاب فصـل عن «اللغة في العمـل القصصي» (٢٤ ــ ٤٤)، وهو مقـدمـة مهمـة في الموضوع، تعرض فيه المؤلفة لـ «أهم الأبحاث اللغوية التي أفـادت في دراسة لغـة التعبير الأدبـي بصفـة عـامـة» (ص ٣٠)، حيث تعـرض لـ «دي سـوسيـر» ونظريته اللغوية التي أفاد منها دارسو الأدب في الكشـف عن نظام اللغـة الزمني والـوصفي، وأهمية النـظام الأخير في دراسـة لغة العمـل الأدبـي ونظامـه أفقياً ورأسياً. وفي الفصل الثالث تتعرض لـ «المناهج النقدية التي أفادت كل الإفادة من الدراسات اللغوية، فحولت كل هذه النظريات إلى منهج محدد يوضح كيف تتحول اللغة إلى نظام»، وتعني بذلك المنهج الواقعي والمنهج البنائي، مقدمة نموذجاً من قصة «حضرة المحترم» لنجيب محفوظ (٨٦ ــ ١٤١) وإذا اتفقنا على أن النظام الجمالي للعمل الأدبـي المـستنبط من لغته وأساليبه مبـاشرة لـه قيمته التي ما نزال نفتقدها في نقدنا الحديث فإن توظيف اللغة للكشف عن نظم أخرى للعمل الفني يكون خطوة أبعد مما نحن بصدده، راجع عرضـاً مفصلاً لكتـاب الدكتورة نبيلة في فصول ٣/١ (١٩٨١) ص ٢٨٢ ــ ٢٨٨ .

العمل الفني وأساليبه، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصري معاصر هو يوسف إدريس، بوصفه نموذجاً جيداً لاستعادة تاريخ القضية اللغوية في ضوء الجهود التي بذلت في تحليل لغته وأساليبه. ومن ناحية أخرى تأخذ الدراسة الحالية على عاتقها تقديم أسلوبين من أساليب القص التي يهتم بها النقد الأوربي المعاصر. هما: المونولوج المروي Rarrated Monologue والإدراك المتمثل represented perception وأخيراً يحاول الدارس أن يحلل قصة قصيرة ليوسف إدريس «على ورق سلوفان» من منطق لغوي وأسلوبي يضع في حسبانه التكنيكين المشار إليهما. وجدير بالذكر أن كاتب هذه السطور معني بشيئين أساسيين يمثلان إطار هذه الدراسة: الأول، هو تحديد المشكلة، والآخر؛ ربط الجهد المبذول هنا بجهد باحثين آخرين اهتموا بالمشكلة، سواء في اللغة العربية أو الإنجليزية، وسوف يشار إلى الباحثين الآخرين في متن الدراسة أو في هوامشها على السواء.

١ ــ عن اللغة في نقد يوسف إدريس

إن النموذج الذي نلقي عليه الضوء هنا هو يوسف إدريس، وهو كاتب مصري نالت أعماله شهرة واسعة بين جمهور المثقفين والدارسين، عرباً كانوا أو غير عرب. . فإذا حاولنا أن نستعرض الجهود العلمية التي بذلت في بحث لغة إدريس وأساليبه وجدناها ــ على قلتها ــ تكاد تستخفي استحياء، إما في كلمات عابرة تذكر في نهاية بعض المقالات التي تتناول بعض قصصه[١] أو في كلمات مشابهة، تذكر في بعض الكتب والرسائل العلمية التي خلصت لمناقشة أعماله الفنية[٢] لقد كانت

(١) انظر مرة أخرى شكري عياد في الهامش السابق.

(٢) انظر تحليل بيرل Beyerl أسلوب القصة القصيرة العربية الحديثة وهو بالإنجليزية براغ ١٩٧١. ص ١٢٥، ١٣٩. وانظر عبد الحميد القط، يوسف إدريس والفن القصصي. دار المعارف (١٩٨٠) فصل بعنوان «لغة الكاتب»

القضية في مثل هذه المقالات والكتب والأبحاث تنزلق ــ من ناحية ــ إلى مشكلة الازدواج اللغوي في اللغة العربية، ومناقشة هذه المشكلة من الناحية النظرية، كما أنها ــ من ناحية أخرى ــ كانت تنتهي إلى الانتصار للغة الفصحى، وذلك بدافع من الغيرة على لغة القرآن الكريم، والدفاع عنها في معظم الأحيان.

١ ــ ١: ومهما يكن من أمر، فربما كان يوسف إدريس من أكثر كتاب القصة والرواية[1] حظاً في عناية بعض الدارسين بلغته. وأقدم إشارة حقيقية إلى لغة إدريس ربما كانت على يد الناقد العراقي «عبد الجبار عباس» في شكل تعليق على مجموعة «لغة الآي آي»[2]، ثم في مقالة أكبر بعنوان «اللغة عند يوسف إدريس»[3]. وعلى الرغم من أن مدخل عبد الجبار إلى لغة إدريس كان مشكلة اللغة العامية والفصحى فإن تناوله النقدي يتميز بوعي أدبي متقدم، جنبه الوقوع في مشكلة الغيرة والدفاع.

لاحظ عبد الجبار عباس أن يوسف إدريس ينجح في «النفاذ لأعمق الحقائق التاريخية عن حياة أبطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية الرتيبة وأشيائهم الصغيرة، يرويها بلغتهم الصادقة النابضة، ويوفق عن طريق

= ص ٢١٣ ــ ٢٣٥ وانظر كذلك محمد قطب، قراءة في القصة القصيرة. القاهرة ١٩٨١ ص ٧٧ ــ ٧٨.

(١) لم يعتن الدارسون بصورة أكثر من المعروضة هنا ــ لغة كتابنا المحدثين انظر حديثاً في البدراوي زهران «أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث» دار المعارف (١٩٨٢).

(٢) «لغة الآي آي» مجموعة قصص للدكتور يوسف إدريس، الآداب مايو ١٩٦٦ ص ٥٥ ــ ٥٨.

(٣) الآداب. يناير ١٩٦٧ ص ٢٩ ــ ٣١. وقد أخطأ صوميخ في إشارته إلى المقالة وسمى هذه المجلة العلوم بدلاً من «الآداب» انظر صوميخ (١٩٧٥) ص ٩٨ هامش ٣.

التصاقه الحميم بتلك الحياة، فى محو المسافة التي نلمسها في الأدب الذي لم يتح له النضج والتكامل بين القصاص وأبطال قصصه»[١] وهو يبرر اتخاذه مشكلة العامية والفصحى مدخلاً لدراسة اللغة عند إدريس بأن «العامية عنده لم تقتصر على الحوار وإنما تعدته إلى السرد، فليس يوسف إدريس بالمفصح دائماً حين يقص (إذا فهمنا الفصحى على أنها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب). وهذا لا يعني بالضرورة أنه عامي اللغة كما يتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين... إن هذا الخلق الجديد للغة لا يقترن دائماً بتحويل لغة الشخوص العامية إلى فصحى (...) وإنما يتخطاه إلى تحويل العامية المتداولة إلى عامية فنية نابضة أي أن الخلق هنا ليس تحولاً من لغة إلى أخرى ولكن خلق مستوى جديد ورفيع في اللغة نفسها»[٢]. وهذا المستوى الجديد «لا ثنائية» فيه بل هو جزء من السياق. وعنصر من عناصر الأداء القصصي عنده[٣]. ويشير عباس مرة أخرى إلى أنه من خلال هذه اللغة «تتحد شخصية القصاص الفنية بشخصية بطل القصة... ونلاحظ امتزاج العبارة بالحديث بالشخصية»، وهذا ما يدل «على أهمية الصدق في تناول حياة الشخصية وأهمية رؤية الأشياء من حدقتيها...»[٤].

وأخيراً فإن «هذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جدتها، بل من إسهامها في خلق أدب جيد رفيع، وإلا فهي من القصص التي يهبط فيها مستوى القصاص، تبقى مجرد أسلوب أو نهج يلتزمه الفنان دون أن ينطوي على أهمية خاصة بمعزل عن مستوى القصة»[٥].

والنقاط المهمة الثلاث المستخلصة من عمل عباس هي:

(١)، (٢)، (٣)، (٤)، (٥)، الآداب، ص ٢٩ ـ ٣١ ـ الحقيقة أنني لم أعن بالتفرقة بين مواضع الاقتباسات هنا عندما قرأت المقالة ونقلت منها مقتبساً معظمها. والمقالة بعيدة عني الآن. فليعذرني القارىء الكريم.

١ ــ حرص إدريس على «الجمع بين الفصحى والعامية جمعاً . . . ينطوي على التوفيق الفني الذي يذيب بينهما الحدود فإذا هما لغة جديدة» .

٢ ــ أهمية هذه اللغة في خلق أدب جيد رفيع .

٣ ــ تتحد فيه شخصية القصاص بالشخصية الفنية في القصة .

وعلى نحو ما رأينا يؤدي الكلام عن اللغة في العمل القصصي إلى الكلام عن التكنيك الذي يستخدمه في علاقته بالشخصية داخل العمل الفني .

١ ــ ٢ : ولسوء الحظ لم يتح لهذه الخيوط اللغوية والأسلوبية أن تنمو وتمتد في نسيج النقد الأدبي عندنا بصورة تجعلها تزدهر وتؤدي إلى قراءة عميقة للأدب المعاصر . ومهما يكن من أمر ، فقد أمسك بالخيط أحد الباحثين المهتمين بالأدب العربي ، هو ساسون صوميخ الذي نشر بمجلة الأدب العربي التي تصدر في هولندا مقالة بالإنجليزية عنوانها «اللغة والموضوع في قصص يوسف إدريس القصيرة»[1] . وهو يردد ــ في بداية مقالته ــ الملاحظة نفسها السالفة الذكر ، حول قلة الدراسات التي حاولت معالجة قضية الأسلوب عند إدريس ، برغم أنه ــ أي إدريس ــ «قد كشف عن أسلوب شخص لا تخطئه العين ــ أسلوب يتميز بحيوية

(١) Sasson Somekh, language and theme on the short stories of Yusuf Idris, journal of Arabic literature, VI (1975) pp - 89 - 100.
وله مقالتان عن قصتين أخريين لإدريس ، نشرهما في مجلة الشرق ، نوفمبر ١٩٧١ ، (٥ ــ ١٠) ويناير ١٩٧٢ (٥ ــ ٩) وقد سمعت أنه ضمن هذه المقالات جميعاً في كتاب له عن إدريس ولكن لم يصل إلى هذا الكتاب واسم الكتاب «دنيا يوسف إدريس من خلال أقاصيصه» دار النشر العربي ، تل أبيب ١٩٧٦ ، وقد نسي كوبر شويك أن يضمن المقالة الأولى المعروضة هنا في ببلوجرافيته الجديدة في نهاية كتابه (١٩٨١) . مع إشارته إليها في المتن . راجع الهوامش التالية .

وبداهة وبساطة ــ منذ مراحله المبكرة في الكتابة»[1] .

وصوميخ يلاحظ انتشار مفردات العامية وأبنيتها في السرد عند إدريس ويلاحظ كذلك أن كلمات وتراكيب من الفصحى تكتسب ظلالاً من المعنى من العامية. وقد سمى عبد الجبار عباس مثل هذه العبارات «فصيحة المفرادت عامية الروح والدلالة»[2] . ولكن صوميخ يرى ــ من ناحية أخرى ــ أن الجمل المكتوبة في الفصحى تكشف عن تأثر في بنائها من قبل العامية. وهو يلاحظ ــ في نطاق التركيبات وجود بعضها المترجم من الإنجليزية خاصة»[3] .

أما عن الحوار في الأعمال الأولى لإدريس، فيلاحظ صوميخ أنه «إما عامي تماماً، وإما خليط بين العامية والفصحى ــ إخلاصاً لمبدأ الواقعية. ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى في الأعمال الأخيرة، خاصة «بيت من لحم»، فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضاً في السرد. كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار. الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعري لحالة من المواجهة الإنسانية المعقدة». ويؤكد صوميخ «أن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد في أعمال إدريس الأخيرة، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة». وصوميخ على وعي بأن «العامل الحاسم في اختيار المستوى اللغوي ليس أمية المتحاورين، وإنما نمط الكتابة في سياق بعينه، ووظيفة الحوار في النسيج السردي. هما اللذان يتحكمان في هذا الاختيار»[4] .

---

(١) صوميخ، ص ٨٩.

(٢) انظر عبد الجبار عباس، المصدر المشار إليه، ص ٢٩ ــ ٣١.

(٣) صوميخ ص ٩٠.

(٤) نفسه، ص ٩٢.

ويمضي الناقد في تعرف ما يشبه الثورة الأسلوبية في أعمال إدريس الأخيرة. خارجة عن روح الأسلوب الفصيح: جمل قصيرة متناسقة. على عكس الجمل الطويلة في الأعمال الأولى. ومن ملامح هذا الأسلوب الجديد تكرار الفعل في الجمل القصيرة: «وها نحن نطير، وبالعربة وبك أطير، الأمس الأرض وأطير»[1] كما نلاحظ ظاهرة جديدة هي تركيب الجملة الذي ينتهي بالفعل. ويقول الناقد عن هذا التركيب إنه غير تقليدي، وغير ملحوظ في الفصحى، بل إنه نادر حتى في العامية المعاصرة[2] . وهو يرى أن هذا التركيب يحدث في سياقات بعينها، ويعطى مثلاً من قصة «بيت من لحم» (عصر الجمعة يجيء، بعصاه ينقر الباب، ولليد الممدودة يستسلم، وعلى الحصير يتربع. . .) وقد ضرب مثلاً آخر حيث المفعول يأتي أولاً: «ماء المس ماء أرى ماء أسمع»[3] وقد نختلف مع صوميخ في رد هذا الأسلوب إلى الفصحى[4] ، ولكن الأكثر أهمية أن الناقد يرى في وفرة هذا الأسلوب عند إدريس إمكاناً للقول بوظيفة محددة لهذا النوع من التركيب. ومن المحتمل أن تكون هذه الوظيفة هي أنه يضخم الشعور بعالم لا معقول ذي منطق معكوس. إن ظهور فقرة كاملة محملة بجمل مقلوبة رأساً على عقب، لا تكاد تفشل في إعطاء إيقاع بعدم الانسجام والتناقض ـ نظراً لأن نظام الجملة مقلوب

---

(١) نفسه، ص ٩٤.

(٢) نفسه، ص ٩٦.

(٣) نفسه، ص ٨٦.

(٤) لا شك في أن هذا الأسلوب ليس غريباً على العربية من حيث تقديم المفعول فهو منتشر في القرآن الكريم. خصوصاً في السور المكّية، وكذلك في أساليب الشرط في السور نفسها، حيث يأتي فعل الشرط محذوفاً، ثم يذكر الفعل نفسه بعد الإسم. ولكن بالطبع هذا لا ينفي أن إدريس له أسلوب بصورة خاصة به فنياً.

تماماً عما هو عليه في الفصحى. والتفسير الآخرلهذا الأسلوب هو أن الفعل فقد أهميته تماماً في مثل هذا السياق[1].

إن الظاهرة التي تؤكد وظيفة الأسلوب المذكور تعزز بظاهرة أخرى حيث الأسلوب لا يختلف مع الفصحى في هذه المرة، ولكنه يقع تحت نمط استعاري أو لغة فنية. والأسلوب الجديد ينقسم إلى قسمين:

(١) تعبيرات متناقضة في المرحلة الأولى من أعمال إدريس، من مثل: «انتصار الهزيمة» ولكن هذه التعبيرات قليلة، ودالة بشكل مباشر.

(٢) وفي المرحلة الثانية تكثر التعبيرات المتناقضة ظاهرياً، وهي ذات قيمة موحية وليست مباشرة. والتناقض هنا أكثر تعقيداً. ومحمّل بظلال من المعنى. حيث تعكس التعبيرات الحاملة له اللامعة ...لية وانكسار المنطق: «قاعة القمة، إشعاعات النور غير المرئي»[2]. وأخيراً يظهر هذا الأسلوب المتناقض أو اللامعقول نفسه أحياناً في استخدام بعض الأدوات التي تنقل إحساساً بالمقابلة والاستثناء والمحدودية أو التحفظ. من مثل استخدام «لكن ــ كأنما»، «وإن كانت ــ لكن. . . برغم»[3].

وهكذا توجهت مقالة صوميخ إلى رصد بعض الظواهر الأسلوبية التي استخدمها إدريس وجربها في قصصه القصيرة. وبالإضافة إلى ذلك حاول أن يعلل هذه الظواهر من خلال السياقات المستخدمة فيها. ويمكن القول في هذا الصدد ــ إن تغير الموضوع استتبع تغير الأسلوب وليس العكس. وقد بدت هذه الحركة التطورية واضحة بصورة مثيرة للاهتمام عند يوسف إدريس.

---

(١) صوميخ، ص ٩٧.

(٢) نفسه، ص ٩٨.

(٣) نفسه، ص ١٠٠.

١ ـ ٣: ومن الأعمال الأخيرة المهمة التي تناولت أعمال يوسف إدريس وأشارت إلى لغته كتاب صدر بالإنجليزية في ليدن بهولندا أيضاً، وهو بعنوان «قصص يوسف إدريس القصيرة ـ مؤلف مصري معاصر»(١) ـ من تأليف كربر شويك. وفي هذا الكتاب فصلان عن اللغة عند إدريس: الأول يتبع كلام المؤلف عن المرحلة الواقعية عند إدريس، ويعطي المؤلف هذا الفصل عنوان اللغة (١١٤ ـ ١٢٤)؛ والثاني يمثل جزءاً ثانياً من الفصل الرابع، والذي يتكلم فيه المؤلف عن القصص الأخيرة عند إدريس. وفي هذا الجزء المُعنوَن بـ «الموضوع والتكنيك» يتكلم المؤلف عن جوانب موضوعية وبنيوية (١٦١ ـ ١٧٠) وجوانب أسلوبية (١٧٠ ـ ١٨٠)، ثم عن طريقة السرد واللغة (١٨٠ ـ ١٨٤) ثم يقدم ملاحظات متنوعة (١٨٤ ـ ١٩٠)، يتكلم فيها عن تدخل المؤلف في القصة، والصورة، وبعض جوانب النقص الأسلوبية والبنيوية.

أما ملخص ما قاله المؤلف في الجزء الأول من كلامه عن لغة إدريس فهو أن اهتمام إدريس بالعامية في أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتيار الواقعية الاشتراكية(٢) ، وهو ما ألمح إليه عبد الجبار عباس وأشار إليه صوميخ من قبل. ولكن كربر شويك يضيف كراهية إدريس للسلطة

---

(١) P.M.K urpershoek, the stories of Yusuf Idris, A modern Egyptian Author. leiden, E.j. Brill, 1981.
وانظر الترجمة للتحليل المضموني في هذا الكتاب في «فصول» المجلد ٢ العدد ٤ (١٩٨٢) ص ٩٣ ـ ١١٤ بقلم التحرير.

(٢) يعد كربر شويك إدريس من أبرز الكتاب الذين يمثلون رواد المدرسة الحديثة في القصة. وعلى الرغم من اتفاق رواد هذه المدرسة على تفضيل «الواقعية» إلا أن نظرتهم إلى اللغة اختلفت وتأرجحت بشكل واضح. ويتفق هذا مع المعروف عن إدريس من أن له أفكاره الخاصة عن خلق قصة قصيرة جديدة، ذات لغة خاصة بها، وهذا ما صرح به إدريس في كثير من أحاديثه ومقالاته، ومنها حديث مع كاتب هذه السطور بتاريخ ١٣/٥/١٩٨١.

اللغوية والأدبية في مصر، ممثلة في مجمع اللغة العربية (ص ١١٥)، كما يشير إلى خلفية إدريس الاجتماعية بوصفه واحد من أبناء الطبقة المتوسطة، ويرى أيضاً أن مزاج إدريس الأدبي، وشخصيته العملية بما هو طبيب، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوي. وبطبيعة الحال تطور الحديث هنا إلى مشكلة العامية والفصحى وموقف إدريس المعلن منها في أحاديثه وردوده على ناقديه في هذا الصدد.

وقرب نهاية هذا الجزء يرى كربر شويك أن القاعدة هي أن يرد إدريس الحديث المباشر إلى العامية، على حين تحتفظ بالعربية المعاصرة في أجزاء السرد. ولكن ثمة تحولاً ملحوظاً ذا أهمية قد حدث في السبعة عشر عاماً التي تفصل بين ظهور أولى مجموعات إدريس القصصية «أرخص ليالي ــ ١٩٥٤» ومجموعة «بيت من لحم ــ ١٩٧١»، فعلى حين أن القصص المبكرة تمتلىء بتعبيرات عامية «شعبية» وكلمات دارجة حتى في السرد، فإن العكس هو الحاصل في قصة «بيت من لحم»: حيث لا نجد هنا جزء السرد فقط، بل الحوار أيضاً مكتوباً باللغة الفصحى (ما عدا عبارة «يا عيب الشّوم» من ذلك الحوار). ويعلق كربر شويك على هذا الموقف المتعاكس بأنه في كلتا الحالتين يتعلق الاختيار اللغوي، بشكل لا ينفصم، بمعنى القصة. فالحيوية والقوة اللتان تثيرهما حياة الناس العاديين سيكون من الصعب التعبير عنهما بدون إدخال حوارات وتعبيرات مشتقة من العامية المصرية. وأما التأثير الرصين إلى حدٍ ما وتقليدية الفصحى، من ناحية اخرى، فتبدو أكثر التصاقاً بالمحيط غير الحقيقي. وبالرمزية التي كتب بها كثير من القصص في نهاية الستينيات والسبعينيات. ولهذا فإن تضاؤل تردد التعبيرات المصرية المتميزة هو مؤشر لتغيّر عميق في نظرة إدريس الفنيّة (ص ١٢١).

في الجزء الثاني من أحاديث كربر شويك عن لغة إدريس وأساليبه

يشيـر المؤلف ـ معـطيـاً أمثلة من قصص لإدريس ـ إلى أن إدريس يستخدم بشكل متزايد في أعماله المتأخرة «منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات» التناقض والسخرية وسيلة لإبراز اللامعقولية في الظروف الموحدة والاحتجاج عليها، وأن هذا جزء من مدخل إدريس الجديد إلى القصة، الذي ظهر عنده في الستينيات. ويرى أن هذا التطور قد حدث معاصراً لما سمّاه إدريس بـ «التخلص من آخر التأثيرات للحدّوتة» وتحرير نفسه من تأثير جوركي وتشيكوف (ص ١٦٤)، كما وظف الاستخدام اللغوي في إعطاء جو من التواطؤ والغش والإحباط في قصصه الأخيرة (ص ١٦٥).

وعن الجوانب الأسلوبية، يلاحظ كربر شويك ما لاحظه صوميخ حول قصر جمل إدريس في قصصه المتأخرة. ويرى هذه الظاهرة من أهم الملامح اللافتة للانتباه عند إدريس (ص ١٧٠). ولكن أن نقابل بين هذه التركيبات شبه التكنيكية paratactic والتنظيم تحت التكتيكي hypotactic القصص المبكرة عنها لا يبدو أمراً مبرراً في رأي كربر شويك، حيث يلاحظ أن المثل الذي أعطاه صوميخ في قصة «أرخص ليالي» لا يختلف كثيراً عن جمل موجودة في قصة «بيت من لحم» (انظر ص ١٧٠ وهامش رقم ٦١٩ من الصفحة نفسها).

ثم يلاحظ كربر شويك عند إدريس أسلوباً يقوم بوظيفة الجمل القصيرة هو أسلوب الـ anadiplosis ويعني تكرار الكلمة الأخيرة في كل جملة في بداية الجملة التي تليها (ص ١٧٠ ـ ١٧١). ويرى أن الميل نحو تركيبات طويلة وأكثر اضطراباً في تركيبها النحوي قد بدأ يعكس بشكل تدريجي بعد سنة ١٩٦٧ (ص ١٧١). كما يلاحظ وجود التكرار في هذه المرحلة، تكرار "نعال والعبارات المتشابهة في تركيبها (ص ١٧٢ ـ ١٧٤) وكذلك يلاحظ استخدام إدريس للجناس والقافية. من أجل خلق رنين خاص (ص ١٧٤ ـ ١٧٥).

ومرة أخرى يتفق كربر شويك مع صوميخ في علاقة بعض قصص إدريس الأخيرة بـ «عالم لا معقول» و «منطق معكوس»، ولكنه يختلف معه في أنه ليس ثمة داع لافتراض وجود علاقة سببية مباشرة بين هذا التطور في نظرة إدريس الفنية والقلب المتكرر بشكل فائق، على مستوى التركيب النحوي، لنظام الجملة المنظور إليه بما هو شكل عادي من قبل النحويين القدامى. فمن الممكن ــ في نظر كربر شويك ــ أن نفكر في أسباب أخرى أكثر وضوحاً وراء هذه الظاهرة المثيرة في أحدث أعمال إدريس (ص ١٧٧). ويرجع كربر شويك هذا القلب في نظام الجملة إلى تأثير الصحافة على العربية المعاصرة، وتأثير العامية، ومحاولة إدريس التخلص من قيود نحو الفصحى فيما بنظام الجملة، حتى يمكنه أن ينوع أسلوبه، ويحقق قدراً أكبر من التعبيرية. وقد اتّصل بذلكَ ميله العام إلى تجنب الجملة الفعلية، واستخدام الجملة الإسمية (ص ١٧٨ ــ ١٧٩) ويبدو أن إدريس قد أفاد من مثل هذه التراكيب غير التقليدية بشكل أولي، من أجل تحقيق شاعرية في التعبير، وفي الوقت نفسه لتجنب إعطاء الانطباع بالتقليدية التي يمكن أن تؤدي إليها اللغة المجردة الرمزية.

ويرى كربر شويك أنه في مثل هذه القصص «حلاوة الروح ــ على ورق سلوفان» وغيرها ربما كان تكاثر الجمل الإسمية على صلة باستخدام تكنيك تيار الوعي (ص، ١٨٠)[1].

أما عن طريقة السرد واللغة فيلاحظ كربر شويك أن التطورات الأسلوبية وغيرها، المشار إليها. تناظرها انتقالة فيما يسمى بشكل عام

---

(١) واضح أن «تيار الوعي» مصطلح يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص وليس تكنيكاً بل له تكنيكات مختلفة يستخدم من خلالها. انظر، روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، الطبعة الثانية، ترجمة محمود الربيعي دار المعارف مصر ١٩٧٥، ص ١٦ وص ٢٢.

بـ «وجهة النظر». فالقصص التي نشرها إدريس في جريدة المصري في ١٩٥٣ وعدتها ست عشرة قصة كانت أربع عشرة منها مكتوبة في أسلوب شبـه موضـوعي quasi objective، حيث يفترض المؤلف، عنـد وصفـه للشخصيات من الداخل، سعة معرفية. وأما القصتان الأخـريان فضميـر المتكلم فيهما يتدخل في سياق الكـلام، ويقطع السـرد. وبعد حـوالي خمس عشرة سنة انعكس هـذا الوضـع، ففي «بيت من لحم» (١٩٧١) يستخدم ضمير المتكلم في ثماني قصص قصيرة من اثنتي عشرة قصة[١].

وثمة اختلافات أخرى في تقديم المادة القصصيـة، ففي القصص الواقعة في الخمسينيات، يحتفظ الفعل بخطوة مع حركة الزمن المندفعة إلى الأمام «أرخص ليالي» وقد استغل هذا المدخل فيما بعد كثيراً بوصفه نـوعاً من متـابعة التكنيكـات «الحديثـة»، مثل الفـلاش باك (النـداهة ــ ١٩٦٨) و (أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور؟ ــ ١٩٧٠).

وهناك ميزة أخرى كانت خـاصة بـالقصص المبكرة، هي الحـوار الطبيعي وقد أخذت تتضاءل في أثنـاء تطور أسلوب إدريس ليصبـح أكثر استطراداً، ولترد الشخصيات بشكل متزايد إلى صور رمزيـة. وأخيراً في مجموعة «بيت من لحم» تـأخذ ــ إلى حـدٍ ما ــ مكـان الحوار وتـدخل الراوي لغة أثيرية أكثر منها لغة صانعة للصور. وعلى سبيل المثال قصة «بيت من لحم»، حيث استخدم فيها الكاتب ضمير المتكلم وتكنيك تيار الوعي[٢] (ص ١٨١).

---

(١) سوف سافش دلالة استخدام هذا الضمير في الجزء الثاني من هذا البحث وانظر الهامش التالي أيضاً.

(٢) الحقيقة أن الضمير المستخدم في هذه القصة هو ضمير الغائب هـو ــ هي ــ هم ــ هن ــ وليس ضمير المتكلم، كما أن تيار الوعي غير مستخدم في هذه القصة، راجع همفري في المصدر المشار إليه.

ومن الملاحظ أنه برغم إعطاء كربر شويك الخلفية الاجتماعية أهمية كبيرة في تحليله لقصص إدريس القصيرة، فإنه لم يعن بربط هذا التحليل، بملاحظاته اللغوية والأسلوبية. وهكذا فإن أسلوب إدريس لم يفحص متزامناً مع جوانبه الاجتماعية واللغوية، وصارت اللغة العامية ـ على سبيل المثال ـ لا تقوم بدور في هذا الأسلوب أكثر من إضفاء شيء من الحيوية على الأسلوب وتجنب إعطاء الإنطباع بالجمود (انظر ص ١٢١ و ١٨١). يضاف إلى ذلك بعض الأخطاء التي لم يكن لصاحب هذا الجهد الكبير أن يقع فيها. من مثل الاضطراب بين الضمير الأول ـ أي ضمير المتكلم ـ والضمير الثالث ـ أي ضمير الغائب ـ . كما أن مفهومه لتيار الوعي يبدو مضطرباً، على نحو ما بينا في الهامشين رقم (٢٦) و (٢٨).

١ ـ ٤: وربما كانت آخر الدراسات العلمية التي تناولت لغة يوسف إدريس البحث الذي قدمه كاتب هذه السطور إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة جزءاً مكمّلاً لمواد الدراسة للحصول على درجة الماجستير في الآداب (مايو ١٩٨٢). والدراسة بعنوان «مستويات اللغة في كتابات يوسف إدريس»، وهي باللغة الإنجليزية[١] .

وقد توجهت هذه الدراسة لبحث مستويات اللغة في كتابات إدريس أساساً إلى محاولة الإجابة عن السؤال حول اللغة المستخدمة في العمل الفني من أجل التعبير واقعياً عن مجتمع ما.

وهكذا فإن أعمال إدريس الأدبية، ومستويات اللغة المستخدمة في هذه الأعمال، يصبحان ـ من هذا المنطق ـ وجهين لعملة واحدة وهذه

---

(١) Hassan Al-Banna M.Ezzil- Din, language levels in Yusuf Idris writings. the American University in Cairo, May 1982.
والرسالة غير منشورة.

العملة تمثل المجتمع المصري بظروفه الاجتماعية والثقافية والنفسية[1] .

ولأن البحث تطبيقي في أساسه فإن الاقتباس منه يصبح أطول مما تسمح به الحدود المرسومة لهذه المقالة. ولكن ربما أشرنا إلى أهم النقاط التي يتناولها، وربما أفدنا كذلك من بعض التحليلات الموجودة فيه، عندما نصل إلى الجزء الأخير من المقالة الراهنة.

وينقسم البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة، وملحق وببليوجرافيا من أعمال إدريس.

ويلاحظ الباحث في المقدمة أن الدراسات السابقة عن لغة إدريس تميزت بميزتين، الأولى: أن هذه الدراسات كانت محدودة في العدد، وتعاملت أساساً مع قصصه القصيرة، والأخرى، أنها كتبت تقريباً على يد نقّاد غير عرب، أو أنها كتبت باللغة الإنجليزية (الصفحة جـ، د من المقدمة).

أما في الفصل الأول: «استخدام العامية المصرية في الأدب الحديث ـ مدخل نقدي» فيراجع الباحث المشكلة التي تمثل خلفية تقليدية للدراسة أي استخدام العامية في الأدب منذ بداية القرن العشرين حتى إدريس وهذا الفصل (١ ـ ٣٢) بمثابة مقدمة للدراسة، قصد بها تقديم مراجعة نقدية وتاريخية لعدد من الأعمال الأدبية التي تعاملت مع هذه المشكلة، بمعنى أنها لم تعن بالدخول في الجدل الذي ثار بين النقاد حول المشكلة، وإنما عنيت بتبيين وعي الكتاب المبدعين أنفسهم

---

(١) يعتمد الباحث ـ في هذا السياق ـ على عمل الدكتور السعيد محمد بدوي في كتابه «مستويات العربية المعاصرة في مصر، بحث في علاقة اللغة بالحضارة»، دار المعارف، مصر ١٩٧٣.

حـول المشكلة على المستوى النقـدي والإبداعي معـاً[1] . وقد حصـر البحث الموضوع هنا في ثلاث نقاط هي :

١ ـ الدعوة إلى أدب مصري محلي .
٢ ـ مفهوم «الواقعية» .
٣ ـ الاستخدام الفعلي للعامية المصرية في الأدب .

وقد بحثت هذه النقاط الثلاث في نطاق القصـة القصيرة والـرواية والمسرحية .

أما الفصول (٢ ـ ٥) فتمثل تطبيقات أو تحليلات لأعمال إبداعية مختلفة لإدريس حيث تبحث الإستخدامات اللغوية تحت تصنيفات نقدية من مثل الفصل الثاني وعنوانـه «وجهة النـظر بين الراوي والشخصيـات» (٣٣ ـ ٥٤)، حيث يتعامل البـاحث مع طـريقة اقتـراب لغة إدريس من الاختلاف في «وجهة النظر» بين الراوي والشخصية . وينتهي هذا الفصل إلى أن استخـدام إدريس للتعبيـرات العـاميـة داخـل السـرد في شكـل تكنيكـات فنية خـاصة بـه، قد سـاعـد على إبـراز وجـود الشخصية في المـوقف، على حين أن الراوي تجنب استخـدام مثـل هـذه التعبيـرات العـامية عنـدما أراد أن يعـطي وجهة نـظره هو من المـوقف نفسه داخـل السياق .

وفي الفصـل الثالث: «لغـة إدريس بين التحيّـز والتعميم» (٥٥ ـ ٧٤) يبين البـاحث في الجزء الأول منـه كيف يستخـدم إدريس مستـوى لغوي بعينه في إعطاء ملاحظاته النقديّة داخـل القصة، جـاعلاً القـارىء يرتبط بالسّياق بوصفه مشاركاً أساسياً، في عملية قـراءة القصة . أمـا في الجزء الثاني من هذا الفصل، فيوضح الباحث كيف أن إدريس ـ بما هو

---

(١) انـظر في هـذا الصـدد كـذلـك P.J.E., cachia the use of colloquiab in modern Arabic literature, journal of the American Oriental Society.

راوٍ ــ ربما أظهره تحيزه ضد شخصيات بعينها عندما يصفها بتعبيرات عامية مختارة بعناية.

أما الفصل الرابع «الاستخدام اللغوي في الحوار» (٧٥ ــ ٩٣) فمكرّس لفحص مستويات اللغة في الحوار داخل مسرحيات إدريس وقصصه القصيرة والطويلة آخذاً في الحسبان التحوّلات والتّداخلات بين مستويات العربية المختلفة، رابطاً في كل ذلك بين الاستخدام اللغوي والمعنى في المسرحية، والقصة القصيرة والطويلة.

فإذا ما جئنا إلى الفصل الخامس (٩٤ ــ ١٠٠) وجدنا «ثلاثة» أشكال من كسر المألوفية defamiliarization يتعرّض البحث هنا لاستخدام «الكليشيهات» والأمثال والتّعبيرات الفصحى وَالعامية، وأسلوب الـ anadiplosis وتيار الوعي.

وهذه الأشكال الثلاثة محللة بوصفها نوعاً من كسر مألوفية المعنى في العمل الفني عن طريق كسر مألوفية التعبير، أو استخدام تكنيك أدبي معين بشكل مفاجىء داخل السرد، من أجل إطالة إدراك القارىء، ومن ثم إعطائه فرصة للوصول إلى فهم أفضل للمعنى خلال عملية القراءة[١].

---

(١) «غرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف. وتكنيك الفن هو جعل الأشياء تبدو «غير مألوفة»، جعل الأشياء صعبة، كمن يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك، لأن هذه العملية جمالية منتهية في حد ذاتها، وينبغي أن يعمل على بسطها. الفن طريقة لنخبر فنية الشيء، أما الشيء نفسه فليس مهماً»، فيكتور شكلوفسكي، «الفن باعتباره تكنيكاً»، ترجمة عباس التونسي ومراجعة حسن البنا، «ألف»، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثاني، ربيع ١٩٨٢، ص ٧٨.

١٠ ــ عن التكنيك في العمل القصصي والروائي

إن الحديث عن لغة العمل الفني يقود ــ على نحو ما رأينا إلى النظر في أسَاليبه الّتي توظّف هذه اللغة في شكل تكنيكات أدبية لها ملامحها التي يسعى النقاد إلى تحديدها من خلال تحليل الأعمال الأدبية. ومرة أخرى لا يجد الباحث بدأ من الإشارة إلى القلة الواضحة لمثل هذه الدراسات التي تساعد على فهم العمل الفني من داخله، أي من خلال اللغة والأساليب المستخدمة فيه. إنّ أهمية مثل هذه الدراسات وغيرها، الواضحة في منطلقاتها النظرية تكمن في أنها تنقذ الدرس النقدي من الوقوع في أسر عناوين تتميز بأنها عامة وغامضة وموحية بالحداثة، في حين أنها ارتداد إلى الموقف النقدي التقليدي أو استمرار له، وهذا ما أشرنا إليه في الجزء السابق[1] .

---

(١) اهتم بالتكنيك في الرواية العربية (المصرية خاصة) علي الراعي في «دراسات في الرواية المصرية» (القاهرة ــ ١٩٧٩)، ومحمود الربيعي في «قراءة الرواية ــ نماذج من نجيب محفوظ» (القاهرة ــ ١٩٧٤)، وقد ترجم أيضاً «تيار الوعي في الرواية الحديثة» لروبرت همفري (القاهرة ــ ١٩٧٥)، ولشكري عياد «مدخل إلى علم الأسلوب» (الرياض ١٩٨٢) وإن كانت تطبيقاته على قصائد وليس على قصص أو روايات. وانظر كذلك عدداً من المقالات في عدد «فصول» الخاص بالرواية وفن القص: ٢/(١٩٨٢)، حيث نجد مقالات لأنجيل بطرس سمعان عن «وجهة النظر في الرواية المصرية» ص ١٠٣ ــ ١١٥، وعبد الرحمن الخانجي «اللغة... الزمن... دائرة الفوضى» ص ٢٦١ ــ ٢٦٤، وفتوح أحمد «لغة الحوار الروائي» ص ٨٣ ــ ٩٠، ويحيى عبد الدايم «تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة» ص ١٥٣ ــ ١٧٢. وقد أشرنا من قبل إلى مقالة نبيلة إبراهيم عن «لغة القص في التراث العر ،» بالعدد نفسه من فصول. وانظر كذلك مقالة سيزا قاسم «المفارقة في

٢ ـ ١ : تقول لوريل برينتن (١٩٨٠)(١) في تقديمها لبحثها عن أسلوب «الإدراك المتمثل» represented perception ـ دراسة في أسلوب القصص ـ إن النقاد قد اهتدوا منذ زمن طويل إلى تكنيك روائي عرف باسم الكلام والفكر المتمثل Speech and thought represented وهذا التكنيك يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المُؤلّف المَاضي «زمن الحكاية» وضمير الغائب. وهو يعبر أيضاً عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية. إن هذا الأسلوب، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر في القصة، يحدد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معاً. كما يحدد بإشارات شكلية في السياق القصصي. في هذا الأسلوب يستطيع المؤلف، بشكل مباشر أن يتمثل، بدلاً من أن يقدم أو يقرر، الوعي بدون أن يتضمن ذلك حديثاً داخلياً للشخصية.

وهناك تكنيك مشابه لهذا يستخدم من أجل التعبير عن المستويات السفلى من الوعي، أي إدراكات الشّخصيّة للعالم الخارجي. واسم هذا

القص العربي» بالعدد نفسه ص ١٤٣ ـ ١٥١، وانظر معها مقالة سامية محرز عن المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي»، مجلة «ألف» مجلة «البلاغة المقارنة» عدد ٤ (ربيع ١٩٨٤)، ص ٣٣ ـ ٥٤، وانظر بعدها مقالة لكلود أودبير. عن «اللغة بين الرؤية الحديثة والرؤية النيوكلاسيكية» حيث يدرس نصاً مقتبساً من طه حسين ومجيد طوبيا، ص ٥٥ ـ ٧٠.

وثمة كتاب من سلسلة New Accents بعنوان «اللغة والأسلوب» من تأليف E.L.Eptein (بريطانيا ١٩٧٨) وفي السلسلة نفسها كتاب بعنوان «علم اللغة والرواية» من تأليف روجر فولر R. Fowler (بريطانيا ١٩٧٧). وهذان الأخيران مع كتاب الدكتور شكري عياد المذكور سابقاً مقدمة جيدة في الموضوع.

(١) Brinton, laurel, Represented perception, A study in Narrative style. poetics (1980) 363 - 381, North Holland publishing.

التكنيك «الإدراك المتمثل» represented perception وهو يشبه التّكنيك الأول من حيث وجود ملامح لغوية. مشتركة بينهما، ولكنّه يتميّز بملامح خاصة به كذلك. وينهض هذا التكنيك الأخير بالربط بين العالم الداخلي والعالم الخارجي والمزج بينهما في النص القصصي: فالعالم الفيـزيائي الذي يعبر عنه عادة في وصف من قبل المؤلف، يصبح إدراكـات حسية في وعي الشخصية. الإدراك المتمثل represented speech and thougt فإن المؤلف يستطيع أن يتمثل إدراكات الشخصية بشكل مباشر، دون أن يوحي ذلك بحديث داخلي للشخصية. ومهما يكن من أمر فإننا سنرى أن برينتن Laurel Brinton سوف تنتهي إلى اعتبار هذين التكنيكين جزءين متكاملين من أسلوب قصصي متماسك (ص ٣٦٣).

٢ ـ ٢: ولكن لنمسك الخيط من أوله. حيث نحدد المصطلح في سياقه التاريخي، وعلاقته بالجدل النقدي في مناهج أخرى غير لغوية، ثم في علاقته بتيـار الوعي. لقـد تناول عـدد من النقاد التكنيـك الأول، بصفة خاصة، بـالدرس والتحليـل، وهناك مقـالة كتبتهـا الباحثـة دوريت كون Dorricohn (١٩٦٦)[(١)] عنوانها «المونولوج المروي: تعريف بأسلوب قصصي»؛ وهي تقصـد بـالمـونـولـوج المـروي narrated monologue مـا قصـدتـه بـريتن بـ represented speech and thought والبـاحثـان التسميات الأخرى التي عرف بها الأسلوب، بخاصة في اللغة الألمانية، مثـل: Rede: relebte: «الحديث المجـرب» وفي اللغة الفـرنسية Style indirect libre «الأسلوب الحر غير المباشر». وترجع التسميـة الألمانيـة

(١) Cohn, Dorrit. Narrated Monologne: Defintion of Fiction Style. comparative, literature 19 (2) 79 - 112 USA (1966).

ولها كتاب صدر عن برتستون (١٩٧٨) وتشير إليه بريتن وعنوانه:

Trasparent Minds: Narrative Modes for presenting consciousness in Fiction.

وهو كما ترى في الموضوع نفسه.

إلى (١٩٢١)، وقد أطلقها لورك Lorck[1] على حين تعود التسمية الفرنسية إلى (١٩١٢)، وقد أطلقها بالي Bally[2] أما التسمية الإنجليزية التي تعتمدها برينتن فحديثة زمنياً، حيث أطلقها بانفيلد Banfield في (١٩٧٧)[3] وأما كون فقد نحتت المصطلح المشار إليه في عنوان مقالتها وإن كانت تشير ــ ومعها برينتن ــ إلى المصطلح الألماني والفرنسي طوال الوقت. وسوف أختار نفس ترجمة مصطلحي برينتن إلى العربية، أعني: أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل؛ وذلك لسببين: الأول: ما تثيره كلمة «المونولوج» في العربية من كونها «حديثاً داخلياً للشخصية»؛ وهذا ما تحرص برينتن على القول بخروجه من إطار الأسلوب القصصي والثاني تفيده مادة «مثل» من وزن «تفعل» حيث تلمح إلى دور المؤلف الذي يحاول طوال الوقت ألا يتدخل في عواطف الشخصية ويكتفي بتمثلها في حالاتها المختلفة في مثل هذا الأسلوب.

تعرف كون المصطلح الأول ــ وهي لم تتكلم عن الثاني، أي الإدراك المتمثل represented perception بشكل صريح وإن كانت أعطت المونولوج المروي بعض صفاته على ما سوف نرى ــ تعرفه على أساس التسمية الألمانية erlebte Rede والحديث المجرب (بأنه يمكن وصفه بإيجاز بأنه ترجمة لأفكار الشخصية في عباراتها الخاصة، مع الاحتفاظ باستخدام ضمير الغائب في السرد... والاحتفاظ بزمن المؤلف... أنه يمكّن المؤلف من حكاية الأفكار الصّامتة للشخصية بدون قطع في خيط السرد) (ص ٩٧ ــ ٩٨) وترى برينتن أنه «على الرغم من عدم اتفاق الباحثين على اسم لهذا الأسلوب الشائع في الرواية الحديثة، فإنهم بوجه

---

(١) ، (٢) ، (٣) انظر قائمة المراجع المذكورة في نهاية مقال برينتن. وعن كل الأسماء الواردة عن كون أيضاً انظر مقالتها وهوامشها. ولم أجد حاجة ملحة لترجمة الهوامش، لأنها كلها تقريباً عن كتب بالألمانية.

عام ـ يتفقون على ملامحه واستخداماته» (ص ٣٦٣ ـ ٣٦٤). وقبل أن نعرض لتاريخ المصطلح أو الأسلوب الأول «الكلام والفكر المتمثل» كما عرضت له كون (١٩٦٦) نشير إلى سياق هذا الأسلوب من خلال برينتن.

٢ ـ ٣: لقد أثار أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst اهتمام الباحثين على نطاق واسع. لأنه أسلوب متغلغل في الرواية الحديثة، ولكن لأنه ـ فوق ذلك يلقي ضوءاً على قضايا في النظرية الأدبية، والنظرية اللغوية، وفلسفة اللغة وهي قضايا أكثر اتساعاً من تلك المتعلقة بالأسلوبية فقط. ففيما يتصل بالنظرية الأدبية، يتطلب هذا الأسلوب تحديداً أكثر دقة مما يقال بشكل عام عن تدخل المؤلف في النص. ويكتسب هذا الأسلوب أهمية مركزية في المناقشات التي تدور حول مفهوم القاص (أو المتكلم داخل النص)، كما يكتسب الأهمية نفسها عند مناقشة مفهوم «وجهة النظر» خصوصاً عندما تطرح أسئلة حول الانتقالات في وجهة النظر، ووجهات النظر المتعددة، أو حول التماسك النصي، وكذلك عندما تستخدم مصطلحات من مثل القاص واسع المعرفة، أو وجهة نظر الشخص الثالث (أي ضمير الغائب) إن أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst يشترك مع تيار للوعي والأسلوب المحاكى في الرواية الحديثة ومن ثم فهو مهم في تحديد الغرض والتأثير الفني لهذين المنهجين. وأخيراً فإن استخدام هذا الأسلوب مهم في تطور شكل الرواية الحديثة ومضمونها، بقاصها غير الفضولي أو المفقود، وبسردها الموضوعي، وفي الوقت نفسه «تحولها الداخلي» Inward turning أو تأكيدها أفكار الشخصيات وشعورها.

إن البحث في هذه المضوعات ممتد، وهو يشمل دراسات أدبية عامة، وأبحاثاً عن أسلوب المؤلفين الأفراد، من مثل (جين أوستن، وديكنز وجويس وفيرجينيا وولف وجوزيف كونزاد، ود. هـ. لورانس.

وهنري جيمس، وغوستاف فلوبير). ولقد كان المدخل التقليدي لأسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst مدخلاً لغوياً حيث راح النحويون التقليديون يدرسون علاقة الأسلوب بالاتساق الممكن من خلال أقرب مظاهره اللغوية، أي الحديث المباشر وغير المباشر كما أن لغويي مدرسة جنيف ومدرسة فسلر كانوا مهتمين أيضاً بتحديد الملامح اللغوية للأسلوب. إن أسلوبRst مع ذلك يدخل أيضاً ضمن مسائل واسعة خاصة بالنظرية اللغوية، فهو مهم للدراسات اللغوية التي تعني بالوحدات الأكبر من الجملة، وفي تخليل الأدبي وفي تحديد قواعد النص النحوية. وهذا له علاقة بمشروعية هذا الأسلوب وأهميته بالنسبة للدراسات البراجماتية أو المتصلة بالنحو الوظيفي، وأكثر من ذلك يسهم في الجدل القائم حول الوظيفة التوصيلية للغة، ذلك أن هذا الأسلوب الأدبي يبدو أنه يسمح باستعمال الضمير الأول (المتكلم المفرد) فقط في السرد الخاص بهذا الضمير ولا يسمح أبداً باستعمال الضمير الثاني (المخاطب). وفيما يتصل باستخدام هذه الأنماط اللغوية المختلفة، يتضح أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يختص ـ في تلك الأنماط الخاصة ـ بنماذج المتكلم (السامع)، ولهذا فإن هذا الأسلوب غالباً ما ينظر إليه بوصفه ظاهرة أدبية خالصة. (ص ٣٦٥).

٢ ـ ٤: تقول كون (١٩٦٦) إن التحول الداخلي Inward turning للرواية أي تطورها من السرد الملحمي أي المغامرة الإيجابية، والاهتمام الاجتماعي إلى التمثل الدرامي، أي الخبرة الروحية، والتأمل الاستيطاني ـ قد تقصت أثره دراسات كثيرة. وفي إطار التطور العام لهذه الدراسات يمكن أن ينسب التردد المتزايد للمونولوج المروي narrated monologue (وهو الاسم الذي تطلقه كون على أسلوب Rst) يمكن أن ينسب إلى التقنية المندرجة في التكنيكات لتقدم الحياة الداخلية في شكل قصص. ولتلخيص هذا التطور كتب أوسكار فالتسل Walzel ٥٠ في ١٩٢٥:

«خلال الحديث المجرب erlebte Rede تصبح الحكاية في معناها الأدبي المحدد ذات تمثل حقيقي» ومثل كل الابتكارات في التكنيك، ظهر المونولوج المروي N.M بالصدفة مبكراً جداً في الأدب. وقد وجدت أمثلة محدودة في القرنين السابع عشر والثامن عشر (بصفة خاصة حكايات لافونتين الخرافية)، وحتى في ملاحم العصور الوسطى، وأول من توسع في استخدام هذا الأسلوب هي جين أوستن (١٧٧٥ ـ ١٨١٧)، التي سردت وعي بطلتها «إما»، وترجمت إيقاع المناقشة الداخلي في نفسها بدون أن تدع صوت الراوي يتدخل. ويمكن العثور على أمثلة في القرن التاسع عشر نفسه، من مثل جورج إليوت (١٨١٩ ـ ١٨٨٠) وجورج ميريريث (١٨٢٨ ـ ١٩٠٩).

أما في فرنسا فكان فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) أول من استخدم هذا الأسلوب بشكل متكرر ومؤثر بدرجة عالية. وفي ألمانيا كان أوترلود فيج أول من استخدم هذا الأسلوب في منتصف القرن ١٩ في رواية عنيفة اسمها «بين السماء والأرض». ومن الطريف أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن لود فيج الذي كان ناقداً أفضل منه روائياً، قد طور نظرية للرواية تدعو إلى شكل «منظري» Scenic قريب جداً من ذلك الذي دعا إليه هنري جيمس. فمع أول روايات هنري جيمس (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) ننتقل إلى حقبة نجد فيها المونولوج المروي يسود العالم كله tout le monde حقاً. أما في الأدب الألماني، فإن التكنيك قريب جداً في تداعيه مع من يسمون بالكتاب الانطباعيين في نهاية القرن، خصوصاً مع اشنيتسلر Schnitzler الذي ملأ أعماله كاملة بكل طرز الحديث الداخلي.

وإذا تحركنا إلى القرن العشرين، فإن «الحديث المجرب» يصبح أسلوباً مصطلحاً عليه؛ وقد استخدم على الأقل بالصدفة، في معظم القصص المكتوبة بضمير الغائب، وفي أعمال دوروثي ريتشارد سون

(١٨٧٣ ــ ١٩٥٧)، وفيرجينيا وولف (١٨٨٢ ــ ١٩٤١)، وجيمس جويس، الذي عاش ومات بين تاريخي ميلاد وولف ووفاتها وتوماس مان (١٨٧٥ ــ ١٩٥٥)، وكافكا (١٨٨٣ ــ ١٩٢٤) وعند ذاك نكون قد وصلنا إلى مركز تيار السرد الحقيقي (ص ١٠٧ ــ ١٠٨).

٢ ــ ٥: أما على مستوى النقد فقد ظل «الحديث المجرب» erlebte Rede في ألمانيا موضوعاً للمناقشة النقدية منذ أن تحدد لأول مرة في بداية القرن على النحو ما عرف في الأسلوبية الفرنسية باسم «الأسلوب الحر غير المباشر» Style indirect libre وهو يعد أقل استخداماً ودقة من المصطلح الألماني. وترى كون أن طلاب «الحديث المجرب» كانوا في بداية الأمر نحويين ولغويين، ولكن منذ أن أخذ البحث الأدبي في هذين البلدين على عاتقه الاقتراب من البحث الفيلولوجي والأسلوبي فإن الظاهرة سرعان ما نوقشت في سياق النثر القصصي على يد باحثين بارزين في الحقل الأدبي، مثل ليوسبيتزر Leospitzer وأوسكار فالتسل وألبرت تيبودية Thibaudet.

وفي العقد السادس من هذا القرن برزت في ألمانيا موجة من الاهتمام «بالحديث المجرب» ألقت الضوء ليس على هذا التيار القصصي فحسب، بل عُنيت أيضاً بتطور الرواية الحديثة وظاهرية الأسلوب القصصي (ص ١٠٠).

وعلى حين ألمحت برينيتن (١٩٨٠) إلى علاقة أسلوب Rst بتيار الوعي كما أشرنا سابقاً، فإن كون قد ربطت بين هذين الأمرين والإهمال الفعلي لهذا الأسلوب الأول في النقد الانجلو ــ امريكي، ورأت في هذا الإهمال دليلاً على أن دراسة التكنيك القصصي كانت ما تزال حتى ذلك الوقت (١٩٦٦) تقف على تخوم اللغة بشكل ملموس.. فالباحثون

ـ الكاتبون بـالإنجليزيـة ـ يميلون على أي حال، إلى رفض أن يكـون «الحديث المجرب» مقابلاً لتيار الوعي أو هم ينـظرون إليه نـظرتهم إلى شيء من فضول القول. فمثلاً يؤكد أحدهما «أن الضمير الأول المتكلم، والضمير الثالث الغائب لا يختلفان في «إبراز» أي شيء، فأنا لا استطيع أن أرى صلة ذات معنى ـ مهمـا قيـل ـ بين روايـة السـرد، أو وجهـة القصة، واستخدام «أنا» أو «هو» فما يمكن أن يقال بضميـر منهما يمكن أن يقال بالضمير الآخر» (٣٩) (ص ١٠٢) وبناء على هذا الاقتباس يبدو للباحثة أنـه من الممكن إرجاع هـذا الطمس للفـرق بين ضمير المتكلم وضمير الغائب داخل العمل القصصي إلى سوء فهم لنظرية وجهة النظر، فـالجدل في صـالح الـزاوية الـداخلية للرؤيـة. كما قـررها بقـوة هنري جيمس» وبيـرس لـوبـوك (١٨٧٩ ـ ١٩٦٥)، وجـوزيف وارن بيتش Beach، قـاد إلى الاعتقـاد بـأن الـراوي المنفصـل غـائب من الـروايـة الممسرحة dramatized؛ وأنه لهذا يعد «الذكاء المركـزي» inteligence centeral هو نفسه الـراوي بالمعنى نفسـه الذي يتحقق عـنـدمـا يكـون الضمير «أنا» هو راوي القصة بضمير المتكلم.

وربما كان لوبوك هـو الذي بـدأ سوء الفهم هـذا عندمـا أشار إلى الشخصيـة التي تنحصـر الـرؤيـا فيهـا من خـلال أسمـاء مثـل «المؤلف الممســرح»، أو «المتكلم بـاسم المؤلف». أو «الـراوي اليقظ» Fresh Narrator ولكن برغم هذه الاستعارة المضللة فإن لوبوك نفسه كان واعياً كـل الوعي بـأنه في روايـات الضمير الغـائب تتكامـل النفس المصـورة Figural psyche مع «إنسان ما آخر. ينـظر من فوق كتفـه»: «إن العين المبصرة مع أحدهم في الكتاب، إلا أن رؤيتها تزداد قوة، وتضم الصورة أكثر، وتصبح أكثر غنى وامتلاءً، لأنها تشمل ـ في الوقت نفسه ـ صورة المؤلف بالإضافة إلى صنيعته.. لا أحد يراقب، ولكن في الحقيقة هناك

الآن ذهنان فيما وراء تلك العين، أحدهما هو ذهن المؤلف. . .»[1] .

ويقفز هذا النص من لوبوك ليكون وصفاً للموقف القصصي الدقيق الذي كثيراً ما نلقاه في الحديث المجرب. إن مجرد الإصرار على حضور الراوي المتواري عن الأنظار، وعلى ازدواجية الرؤية التي تتبع ذلك أو غموضها يجعلان من الممكن تحديد هذا الأسلوب في ترجمة الوعي بطريقة صحيحة. ومع ذلك فإن نقاداً آخرين قد قبلوا بوجه عام مصطلح بيتش Beach المؤلف من الخارج Exit Author بوصفه شعاراً للرواية الحديثة، ونتيجة لهذا التبسيط المخل، فإنه يصبح أمراً عادياً أن نعد الذكاء المركزي هو الراوي أو أن نسلم بالإصرار على الاختفاء الكلي لأي راو مهما يكن (ص ١٠٢).

أما فيما يتصل بالباحثين الأمريكين فلم يبدأوا ـ في رأي كون ـ في تحليل مشكلة ترجمة الوعي في ضمير الغائب في الرواية إلا مع الدراسات الأولى، لرواية تيار الوعي، ويقترب دافيد داتشيز، في كتابه عن فيرجينيا وولف، اقتراباً كبيراً في تحديد الحديث المجرب عندما يتكلم عن «موازنتها بين الفكر التقريري والتحويل المباشر غير المراجع للوعي». ويبدو، مع ذلك، أنه يعد هذا من باب الأسلوب لا الخاص بفرجينا وولف، فلا يبين عن وعي بالتكنيك بشكل عام. أما ميليفين فريد مان في كتابه «تيار الوعي»: «دراسة في الطريقة الأدبية». فيذكر أن «أسلوب فلوبير» هو «الأسلوب الحر غير المباشر»، وأنه خطوة رائدة لتيار الوعي، ويلمح مرة أخرى إلى هذا التكنيك في علاقته بهنري جيمس، وفيرجينيا وولف، وجيمس جويس (ص ١٠٣).

ومن أجل البحث عن تسمية إنجليزية أفضل، تتردد كون بين

---

(١) انظر لوبوك، بيرس، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر (١٩٨١) ص ٢٣٨ ـ ٢٣١.

«الوعي المروي» narrated consciousness و «المونولوج المروي» narrated monologue وترى أن الأخير يعبر عن مباشرية (لحظية) الصوت الذي نسمعه، على حين أن الأول يعبر عن الحقيقة الجوهرية التي مفادها أن الراوي، وليس الشخصية، في الرواية، يبث إلينا هذا الصوت. وهكذا نرى أن هذين المصطلحين سيحتفظان بالغموض الأساسي والتعقيد الجوهري لهذا التشكيل الأسلوبي، ولما كان «الوعي المروي» يحمل تداعياً غير مرغوب فيه مع «تيار الوعي» فإن كون تفضل مصطلح «المونولوج المروي» (ص ١٠٣ ـ ١٠٤).

٢ ـ ٦: وإذا كانت كون وبرينتن تتفقان في كلامهما على النقطة الخاصة بعلاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst والمونولوج المروي فإن النقطة الخاصة بكلامهما عن الوعي داخل هذا الأسلوب، وكيفية تمثله أو ترجمته تحتاج إلى وقفة، حيث تثير برينتن بعض الأسئلة في هذا الصدد تؤدي بها إلى مناقشة الأسلوب الثاني «الإدراك المتمثل» represented perception ولكن هذا يحتاج إلى إلقاء الضوء على الأسلوب الأول من ناحية العلامات اللغوية التي تميزه، والذي يشترك معه فيها الأسلوب الثاني في الوقت نفسه. وبعد ذلك سيتضح الأسلوب الأخير في سياقه وعلاماته اللغوية الخاصة به كذلك.

تقول كون إنه من خلال استخدام الحديث المجرب erlebte Rede يمكن للنص أن ينسج داخل عقل الشخصية وخارجه. ويمكن له أن ينساب من الراوي إلى الشخصية، ويعود ثانية من الشخصية إلى الراوي، بدون انتقال ملحوظ. وبالسماح باستخدام الزمن نفسه لوصف وجهة نظر الفرد في الواقع ووصف هذا الواقع نفسه، فإن العالم الداخلي والخارجي يصبحان عالماً واحداً، حيث تلغى المسافة الواضحة بين الراوي وصنيعته، ويلتحم مستويان لغويان في مستوى واحد، وهما الكلام

الداخلي بتميزه الأسلوبي الشخصي وتقرير المؤلف شبه الموضوعي، بحيث يبدو التيار نفسه ماراً من خلال الوعي الراوي والتصويري. وهكذا فإن «الحديث المجرب» يستولي على روح المونولوج الداخلي وأسلوبه داخل بنية القصة المكتوبة بالضمير الثالث. وأهم من ذلك كله، تحديد روبرت همفري في كتابه «تيار الوعي في الرواية الحديثة» لتكنيك فن الرواية الحديثة يسميه «المونولوج الداخلي غير المباشر»، الذي يختلف بشكل ملحوظ عن المونولوج العادي الذي يستخدم ضمير المتكلم». «سواء في الطريقة التي يعملان بها، أو في تأثيرهما الممكن». وهو يعطي مثلاً من «يولسيس» و «ومسز دالواي»، ومن الواضح أنهما لم يكونا مألوفين في الجهود المبذولة في الموضوع في فرنسا وألمانيا. ولذلك فإن همفري قد اكتشف «الحديث المجرب» في الإنجليزية، ولكن لسوء الحظ فإنه غير واضح تماماً في وصفه للأسلوب. فعلى الرغم من أن «المونولوج الداخلي غير المباشر» يعطّي للقارىء «منظراً فيه حضور مستمر للمؤلف»، فإنه مع ذلك «يقدم مادة غير متكلم بها، كما لو كانت آتية مباشرة من وعي شخصياته» ويقع همفري، خلال شروحه، بين محاولة تطبيق معيار «المباشرة» والتراجع عن هذا التطبيق: «فالمؤلف يتدخل بين الشخصيّة والقارىء»: ما يقدم من الوعي هو المباشر»: الوعي (في مثل من جويس) «لا يقدم أبداً مباشرة»: والمونولوج الداخلي غير المباشر «يأتي مباشرة من النفس»[1].

إن السبب في هذه التناقضات يرجع بشكل واضح إلى أن همفري لم يقبض بشكل صحيح على الغموض الجوهري في هذا التكنيك القصصي. إن ترجمة أفكار الشخصية في ضمير الغائب لا يمكن أن تكون مباشرة «الاقتباس المباشر فقط يمكن أن يكون»، وليست هي

(١) انظر ترجمة الدكتور محمود الربيعي لكتاب همفري. وقد ورد ذكره في هامش رقم (٣٣).

كذلك غير مباشرة؛ بما أن فعل التقرير معبر عنه بدون شك في النص. ولهذا فإن مصطلح «المونولوج الداخلي غير المباشر» مضلل، فعلى حين أن المونولوج الداخلي مباشر في المنظر نفسه كحديث غير مباشر، فإن الموازي لهذا الأخير في ترجمة الوعي هو أسلوب يعطي فيه المؤلف تقريراً عن أفكار الشخصية ومشاعرها في جمل تابعة تأتي بعد أفعال مثل: أمل، خاف، عرف، تجاهل، انتهى إلى، وهو أسلوب كثيراً ما يُشار إليه على أنه «تحليل داخلي» internal analysis «الحديث المجرب» erlebte Rede يقع في مكان ما بين الحديث المباشر وغير المباشر، أي أنه أكثر في عدم مباشرته من السياق «الحديث المباشر» وأقل في عدم مباشرته من السياق «الحديث المباشر» وأقل في عدم مباشرته من الأخير «الحديث غير المباشر».

وفي الوقت نفسه يلقى بلحظية التجربة الحاضرة داخل الزمن القصصي الماضي (ص ٩٩).

وكون معنية هنا بتحديد العلاقة بشكل صحيح بين المونولوج المروي NM ورواية تيار الوعي. وهي ترى وجوب الاتفاق على المصطلحات أولاً، وتشير إلى أن ثمة ميلاً متزايداً في الكتابات النقدية في الخمس عشرة سنة (١٩٥٠ ــ ١٩٦٥) للتفريق بين مفهومي تيار الوعي والمونولوج الداخلي. وتكاد تجمع الآراء على أن تحديد «رواية تيار الوعي» يجب أن يتعلق بنوع sub - genre للرواية، على حين أن «المونولوج الداخلي» يجب أن يتحدد بواحد من التكنيكات المتعددة المستخدمة في الأغلب لنقل العالم الداخلي للشخصيات في رواية تيار الوعي. وقد قال همفري بذلك وإن كان بولنج Bowling ينظر إلى تيار الوعي بوصفه تكنيكاً. ولكن الذي يجب أن نتحقق منه بوضوح أكثر هو أن «تيار الوعي» مصطلح عام جداً، وانطباعي إلى حد كبير، لا يعطي

خطوطاً عريضة لمقياس دقيق، ولا يساعد على تقدير ما إذا كانت هذه الرواية أو تلك رواية من روايات تيار الوعي. إن المطلبين اللذين ينبغي وجودهما في تيار الوعي دائماً هما: (١) أن نترجم الوعي مباشرة، بدون حضور الرواي؛ (٢) ألا نترجم الكلام، ولكن مستوى «ما قبل الكلام» من الوعي[١].

وإذا تدبرنا للحظة ما يمكن أن تبدو عليه رواية تتبع هذين المعيارين معاً، اتضح لنا أنه سيكون عليها أن تنسخ على الصفحة المطبوعة، بدون تدخل الراوي، المحتوى اللافعلي للعقل[٢]. وصحيح أن المرء يستطيع أن يكتشف عند بعض المؤلفين المحدثين شعوراً بأن اللغة تقف عائقاً دون الانسياب الإيقاعي والتخيل للوعي، كما أن في استخدامهم للنقط والشرط والأقواس وعلامات الترقيم الأخرى عرضاً من أعراض هذا الميل للذهاب وراء اللغة ولكن الحقيقة التي

---

(١) ترى كون أن بولنج في مقالته المعنونة بـ «ماتكنيك تيار الوعي؟» (٣٩٥ ــ ٣٩٢) و (٩٥٠) يتوقع من تيار الوعي أن يقدمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل..

(ص ٣٤٥). وفي الوقت نفسه يرجو أن يستثني من تيار الوعي ما يدعوه «مستوى لغة الوعي» (ص ٣٤١)، أو «منطقة اللغة» (ص ٣٤٥). وبالمثل يعتقد همفري أن رواية الوعي تهتم بشكل أولي بـ «مستوى ما قبل الكلام» (ص ٣ ــ ٤). وهي تذهب مع بعض الباحثين إلى أن الفرق بين مستويات الكلام ومستويات ما قبل الكلام من الوعي في الممارسة النقدية، مقياس مستحيل أن يطبق (انظر هامش ٣٤ ص ١٠٨ من كون).

(٢) وتقترح كون أن أقرب واحد يجيب عن هذه الوصفات هو الشاعر مورجان شتيرن في قصيدته «أغنية السمك الليلية». والحقيقة أنها تسخر من الفكرة، حيث إن قصيدة الشاعر هذه لا تعدو هذا الشكل مكرراً مرتين، أو شيئاً من هذا القبيل، حيث يعمل قصيدة مستخدماً رموز العروض ولكنها لا تقرأ، بل عليك أن تتخيلها!.

لا تتغير هي أن الأدب يستخدم الكلمات، ويترك الكاتب فقط هذين الاختيارين: أن يدع الشخصية تحكي، أو يدع الراوي يقص.

وعلى حين أن المونولوج الداخلي لا يستطيع أن يقدم كلام ما قبل الكلام عند متكلميه، فهو يستطيع أن يمثل مادة الوعي في نظام منطقي بدرجة أو بأخرى. إن الخلل في الكلام المنظم يمكن أن يحدث على مستويات مختلفة. (١) تسلسل عقلي من الأفكار يمكن أن يسلم إلى سلسلة متداعية من الأفكار. (٢) المنطق النحوي للترتيب العادي يمكن أن يسلم إلى كلمات وجمل غير مرتبطة، وأخيراً (٣) فإن الكلمات نفسها يمكن أن تنتثر إلى شذرات ويعاد تجميعها، وكل هذه الأساليب بالطبع مألوفة في المونولوجات الداخلية عند جويس. والمشكلة فقط هي تقرير درجات الابتسار المطلوبة للمونولوج الداخلي الحقيقي... ومنذ أن راح البطل الملحمي «يسلي نفسه بنفسه» Se distrait lui même خلال وقفات وجيزة من مخاطبة النفس في رواية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حتى المونولوجات المسهبة لأبطال.

ستندال (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢)، وتولستوي (١٨٢٨ ـ ١٩١٠) أو دوستيوفسكي (١٨٢١ ـ ١٨٨١). وأخيراً أعمال دوجاردي واشنيتسلر وذريتهم، حيث ربما ملأت المونولوجات القصة كلها ـ منذئذ حدث تطور بعينه يمضي جنباً إلى جنب مع النزعة إلى جوانية internalization الأسلوب وإضفاء الطابع الدرامي عليه، تتمثل في هذه المونولوجات. أما في رواية تيار الوعي فتصبح مناجاة النفس الصامتة هذه أكثر امتداداً أو أقل تماسكاً؛ وهي أقل اقتباساً بشكل واضح غالباً. ولكن هذه الاختلافات، بصرف النظر عن أهميتها، هي اختلافات في الدرجة وليست في النوع.

وبالطريقة نفسها لو أننا حددنا المونولوج المروي Nm نحوياً كما فعلنا من قبل (تمثل أفكار الشخصية في ضمير الغائب وزمن السرد)، فإنه

يمكن تطبيق المصطلح على علامات التعجب الصامتة الموجودة في القصص المبكر، بالمعنى نفسه تماماً الذي نطبق به المصطلح على التأملات المروية التي تنشر جناحيها على كل الروايات. . . وهكذا فلا المونولوج الداخلي المباشر ولا المروي يمكن أن ينظر إليه على أنه تكنيك يتعلق برواية تيار الوعي بوجه أساسي. وغاية ما هنالك أنه كما كان الرمز في القصيدة رمزاً قبل أن يضعه الرمزيون بزمن طويل في مركز القصد من فنهم، فإن المونولوج الصامت، سواء بضمير المتكلم أو الغائب، كان أسلوباً أدبياً مستخدماً منذ زمن طويل قبل أن يملأ جيل فرجينيا وولف الكتب كلها بـ «تفكير عادي في يوم عادي» an ordinary mind on an ordinary day (ص ١٠٧ ــ ١١٠).

٢ ــ ٧: وما إن انتهت كون من حل إشكالية المونولوج المروي Nm مع رواية تيار الوعي، حتى بدأت في محاولة تبين إمكان ترجمة مثل هذه الأفكار والمشاعر لدى الشخصية كما هي في تشكيلها غير الواضح في عقلها من خلال المونولوج المروي. وهي ترى أنه لما كان الصوت الاستعاري Figural غير مقتبس مباشرة، كما هو في المونولوج الداخلي، فإن هذا التكنيك يسلم نفسه بشكل أفضل إلى عتبات دنيا الوعي. إنه يستطيع أن يعطي تمثلاً أكثر إقناعاً لذلك الجزء من النفس البشرية المخبأة من العالم، ونصف المخبأة من النفس الرقيبة. إن هذا التكنيك يستطيع أيضاً أن يظهر العقل ــ على نحو أكثر قابلية ــ بوصفه مستقبلاً للصورة المارة و «الانطباعات الحسيّة» أكثر من أفضل المونولوجات البلاغية التي تستخدم ضمير المتكلم. ولكن في اللحظة التي ينفصل فيها السرد عن تسلسل الأفكار المشكلة في عقل الشخصية، فإن صوت الراوي يسمع أكثر وأكثر تردداً، معترضاً بجمل من مثل «بداله» أو «سمع بالكاد». وبهذه الطريقة يدخل المونولوج المروي Nm تدريجياً في ظلال التحليل الداخلي، حيث يعطي المؤلف تقريراً عن الحياة

الداخلية لأبطاله. جاعلاً أكثر الأفكار إبهاماً قابلة لأن تصاغ في لغة، ومترجماً عالماً داخلياً إلى تراكيب لغوية قابلة للإبانة عن نفسها (ص ١١٠).

ولكن بريتتن تلاحظ أن ما لم يدرس دراسة جيدة حتى الآن.. فيما يتصل بهذا الأسلوب هو مدى وعي الشخصية أو عمقها الذي يمكن أن يتمثل. هل يمكن أن يتمثل المستويات السفلى وربما غير المنعكسة من الوعي. من مثل الإدراكات الحسية، ومن ثم يقدم بديلاً للوصف القصصي الخالص؟ (ص ٣٦٤). ومن الواضح أن الفقرة السابقة من كون تقترب من الإجابة عن تساؤلات بريتتن، ولكن الحقيقة أن الأخيرة في ذهنها أسلوب آخر عرفه النقاد منذ زمن طويل أيضاً ولكن لم تشر إليه كون في مقالتها، على قربه الشديد من الأسلوب الأول الذي نسبت إليه بعض صفات الأسلوب الآخر في الفقرة السابقة، خصوصاً تلك المتصلة «عتبات دنيا الوعي»، و «العقل في استقباله للصور العابرة»، و «الانطباعات الحسية».

ترى بريتتن أن ستيفن أولمان (١٩٦٤) يزعم في دراسته لتطور أسلوب «الكلام التقريري» reported speech في روايات فلوبير، أن العائق الأساسي الذي حال بين فلوبير وأن يجد طريقه إلى أسلوب الموضوعية الفنية Artistic impersonality هو إخفاقه في أن يرد الوصف الفيزيائي إلى «كلام وفكر متمثل»، Rst. وعلى الرغم من ذلك، ترى بريتتن أنه في أعمال مختارة من جيمس جويس، ود. هـ. لورانس، وفيرجينيا وولف، وكاترين مانسفيلد وجويس كاري، تنهض صفحات كثيرة لتمثل الظواهر الطبيعية بما هي مدركات حسية تحدث في وعي الشخصية، على حين تحتفظ بصوت المؤلف وزمنه. وتقول بريتتن أنها سوف تسمي هذه الصفات «الإدراك المتمثل» RP، وإنها سوف تفحص

في مقالتها مضامين هذه الصفات وملامحها اللغوية واستخداماتها الأدبية، بالمقارنة بمقابلها الخاص بأسلوب «الكلام والفكر المتمثل». وهي تفعل ذلك لتنتهي إلى طرح السؤال عمّا إذا كان هذان الأسلوبان جزئين متميزين من أسلوب واحد متماسك (ص ٣٦٤).

ومن أجل توضيح ذلك نقدم العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل من خلال أمثلة مقتبسة من روايات عالمية اقتبستها برينتن وأمثلة أخرى نقتبسها من يوسف إدريس، مشيرين إلى بعض الاختلافات الممكنة بين العربية والإنجليزية في هذا الصدد.

٢ ـ ٨: يتميز أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst بأنه يقع بين الحديث المباشر وغير المباشر، وليس خليطاً خاصاً منهما، كما نظر إليه في المناقشات المبكرة التي دارت حوله في نهاية القرن الماضي. وفيه الأزمنة المتناولة. وضمائر الغائب الخاصة بالحديث غير المباشر، وفيه الجمل غير القابلة للتضمين، والزمن الحاضر، وأسماء الإشارة المكانية (ظروف المكان) الخاصة بالحديث المباشر، وفيه الجمل الاعتراضية، من مثل: شعر، فكر، قال هذا في الإنجليزية بطبيعة الحال، حيث تعدّ جملة «قال» he said بعد ذكر مقول القول جملة اعتراضية، وكذلك جملة «فكر» و «شعر»، بعد ذكر مضمون الفكرة أو الشعور في اقتباس مباشر. أما في العربية فليس فيها هذا التركيب بشكل أساسي. وقليلاً جداً ما يستخدم الكتاب في القصة هذا التركيب إلا إذا كان الأمر يتعلق بحوار مباشر بين الشخصيات، أو ربما ورد تقليد للجملة الإنجليزية وترجمة لها، المهم أن المؤلف لا يقدم في هذا الأسلوب ـ مستخدماً العلامات اللغوية السابقة ـ كلام الشخصيات في اقتباس مباشر، ولا هو يقرر بشكل تفسيري، أو يعيد صياغة كلام الشخصية وفكرها على نحو ما هو موجود في السياق غير المباشر، وهو أيضاً يتجنب تقديم الأفكار ككلام داخلي كما يوجد في تيار الوعي. إنه بدلاً من ذلك، يتمثل الأفكار التي

يمكن أن تكون غير مصاغة أو غير متلفظ بها من قبل الشخصية، الأفكار التي هي «قاب قوسين من التكلم بها» (ص ٣٦٦).

وعلى الرغم من أن ثمة صفحات يمكن أن تغمض في نسبتها إلى أسلوب «الكلام والفكر المتمثل» و«السرد الخالص»، فإن المرء ما يزال يستطيع أن يرى فيها ملامح تركيبية ودلالية متميزة، تجعل نسبتها إلى الأسلوب الأول واضحة. والنص التالي من رواية كاترين مانسفيلد «حفل الحديقة» يبين كثيراً من هذه الملامح:

١ ـ هي لم تتخيل أبداً أنها سوف تبدو على هذا النحو. هل أمها على حق؟ فكرت والآن تمنت لو أن أمها كانت على حق (١٩٧٠: ٧٩ ـ ٨٠).

أولاً: نرى أن ضمير الغائب «هي» هو موضوع الوعي، الذي أطلقت عليه كون (١٩٦٦: ٩٩)، «النفس المجربة» experiencing self، ورمز به بانفيلد إلى النفس (١٩٧٨: ٢٩٠)، وهو الذي يشير إليه المحتوى التعبيري للجمل، ومع ذلك فإن المشار إليه في الكلام العادي ليس ضمير الغائب ولكن ضمير المتكلم. وعلاوة على ذلك فإن ضمير الغائب في أسلوب الكلام والفكر المتمثل، يشير عموماً، إلى النفس أكثر منه إلى اسم الشخصية إن ضمائر الغائب المنعكسة يمكن أن ترد حتى عندما لا يكون هناك ضمير غائب فاعل للجملة، أو ربما كان ضمير الغائب جمعاً بدون أي شبهة في الكلام أو الفكر المتزامنين معه.

ثانياً: إن زمن الحكاية الماضي وأسماء الإشارة إلى الزمن الحاضر والمستقبل تكون متزامنة «والآن تمنت لو أن أمها كانت على حق». إن هذه الإشارات تمثل اللحظة المكانية والزمانية لفعل الوعي الصادر من الشخصية. وهذا التزامن يمكن التعبير عنه في أوضح عبارة ـ بوصفه مزامناً للحظة الوعي تجاه حدث في زمن الحكاية الماضي.

ثالثاً: وربما وردت في أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات التعريف وغيرها من الجمل الإسمية المعرفة، التي ليس لها مشار إليه في الكلام السابق عليها. . ، ولهذا فإن الشخصيات الأخرى غالباً ما يشار إليها بالضمائر أو بالألقاب التي تبين صلتها بالنفس. ومن أمثلة ذلك «الأم» في المثال السابق. وسوف نرى في القصة التي سنحللها من إدريس أن الزوجة لم تشر إلى زوجها باسمه. بل استخدمت الضمير «هو» واستخدمت كلمة «الزوج» كذلك أشارت إلى اسم الرجل الآخر بضمير الغائب، وبكلمة «الآخر».

رابعاً: يحتوي أسلوب Rst على جمل الاقتباس المباشر غير التضمينية والمستقلة. وتتميز هذه الجمل غالباً بمحتوى تعبيري أو عاطفي منسوب إلى النفس إن الاستفهام البلاغي والجمل ذوات الظروف المطلقة «أبداً»، أو أدوات الربط الاستهلاكية «And»، كما في المثل السابق، هي أمثلة على ذلك. وربما احتوى هذا الأسلوب أيضاً على تركيبات تعبيرية، من مثل الجمل والعبارات الاعتراضية، والجمل التعجبية، وزوائد الكلام، والتكرارات أو الترددات، hesitations والجمل الدالة على التمنّي، أو الجمل غير الكاملة ولا يمكن أن ترد واحدة من هذه جميعاً في الجمل التابعة Subordinate clauses في الكلام غير المباشر.

خامساً: وبالإضافة إلى التركيبات النحوية والعاطفية المنتسبة إلى الشخصيّة، فإن الصفحات المكتوبة في هذا الأسلوب تحتوي على عبارات ذوات مفردات بعينها، تعبر عن عواطف الشخصية ومواقفها، وأحكامها، وتقديراتها، واعتقاداتها. كما تعبر الشخصية عن «معناها المعرفي والحكمي» «فيلمور ١٩٧٤ : ١٦» وتشمل هذه الملامح الدلالية بعض الصفات النوعية، من مثل «عزيز، طيب، ملعون» وغيرها من النعوت، وبعض الظروف، من مثل «احتمالاً، يأساً» والألقاب الشخصية والكنى، وصفات نابعة من الموقف، من مثل «أحمق، ساذج».

سادساً: في أسلوب Rst تقع أفعال الوعي أو التواصل في موقع اعتراض: «هل أمها على حق؟ فكرت». وتقول كيث هامبورجر إن عناصر الفعل الداخلي من مثل: «فكر، اعتقد، شعر، هي علامة على السرد ١٩٧٣: ١٣٤». ويمكن أن تعدّ من مميزات هذا الأسلوب في العربية، في مثل هذه الجملة من إدريس: «اضطربت، ماذا لو عرف؟» «بيت من لحم: ٣٧». وأخيراً، ربما تميز هذا الأسلوب بخاصة سلبية، هي أنه لا يشمل إشارات للوظيفة التواصلية للّغة، فلا أوامر مباشرة، أو نداء في ضمير المخاطب، ولا ظروف، مثل: في الواقع ـ بصراحة، والإشارات إلى لهجة الشخصية أو طريقة نطقها غير العادية، ولكن ربما وردت عبارات نادرة في مفرداتها، أو كلمات عامية، أو ذوات رطانة خاصة (ص ٣٦٦ ـ ٣٦٧).

٢ ـ ٩ الوظيفة الأدبية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل (علاقة القاص بالشخصية).

قامت كون في بداية مقالتها (١٩٦٦) بتحويل ضمائر الغائب إلى ضمائر المتكلم كما غيرت الزمن الماضي إلى المضارع، في بعض أمثلة مكتوبة أصلاً بأسلوب المونولوج المروي N.M وذلك كي تؤكد خصائص هذا الأسلوب، حيث نجد ـ بعد تحويل الضمائر والزمن ـ الصوت الداخلي للشخصية في اقتباس مباشر. ولكن من ناحية أخرى لا تتوقف الفروق عند هذه التفصيلات النحوية، فلو أبقينا الأسلوب في شكله المحول لنقل إلينا أفكار الشخصية وليس أفعالها. وسوف يبدو المونولوج الداخلي مرتبطاً بأفعال الشخصية كما تمارسها، وهو ما سوف يبدو غير واقعي، وربما كان مثيراً للسخرية حيث أن القارىء سيرى المنظر خارج وجهة نظر البطل المستعيد لذكريات عبر فترة من الزمن تفضل بين النفس الراوية والنفس المجربة (ص ٩٧ ـ ٩٨). وترى كون في موضع آخر من مقالتها أن تأثير استخدام مؤشرات الزمن والمكان للحديث المباشر في

المونولوج المروي واحد من أكثر الأدوات المتاحة للروائي قوة من أجل وضع وجهة النظر داخل نفس شخصياته في موضعها[1] . ولنعط مثلين من إدريس أحدهما مصطنع والآخر حقيقي.

عندما ينقل خبر في حديث غير مباشر فإن ظروف الزمان والمكان عادة ما تغير لتلائم وجهة نظر ناقل الخبر. فالجملة، «قال: لم آت هنا أمس»، عندما تنقل في زمن آخر ومكان آخر، سوف تصبح «قال إنه لم يكن قد ذهب إلى هناك في اليوم السابق». وأما في المونولوج المروي NM فسوف نجد: «لم يكن قد حضر هنا أمس».

والمثل الآخر من إدريس في قصة «على ورق سلوفان» (بيت من لحم: ٥٧): «إن كل ما تتمناه الآن أن يحادثها هذا الرجل المقدس، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته، وإنه لمروع أن يعترف بها فعلاً كحبيبته، غفرانك وعفوك.....».

هنا نرى أن وجهة نظر المؤلف تقترب اقتراباً شديداً من وجهة نظر الشخصية، على حين أن معلومات الراوي محدودة بذهن الشخصية وحقل إدراكها في لحظة السرد. فالزوجة هنا لا تقدم تبريراً لوجهة نظرها كما فعلت في مواضع أخرى من القصة، كما أن المؤلف لا يحاول أن: «ينتقم» من الشخصية أو «يسخر» منها، أو حتى «يتعاطف» معها، بل

---

(١) تضيف دون أنها على وعي بالاستثناءات المكتوبة في ضمير المتكلم والزمن الحاضر من مثل قصة كافكا «طبيب الأرياف»، ولكنها تقول إنها معنية بالسائد والعام وليس بالاستثناء. والقضية مثارة بالنسبة ليوسف إدريس كذلك، سواء في القصص التي تخلط بين الضمائر أو الخالصة لضمير المتكلم، في أعماله الأخيرة، خصوصاً مجموعته «بيت من لحم». وانظر مجموعة قصصية مصرية لمحمد إبراهيم مبروك «عطشى لماء البحر» (القاهرة ــ ١٩٨٣) حيث توجد ست قصص تشكل المجموعة مكتوبة كلها بضمير المتكلم، وهي مكتوبة، جميعاً في الستينات ما عدا قصة العنوان فمكتوبة في ١٩٧٩.

الأقرب أنه «يسمع لها» أو قل أنه «ينطق» بلسان حالها. ونحن نعرف أن «الرجل المقدس» زوجها، لم يعلم ولن يعلم، بهذا السر بين الزوجة والمؤلف، ولكننا نجد أن الأخير أغرقنا في لجة اللحظة «هنا والآن» داخل الوعي المجرب (ص ١٠٥ ــ ١٠٦).

وهكذا يمكن لأسلوب الفكر والكلام المتمثل التغلب فنياً على حدود الراوي الواحد، ومن ثم التغلب على وجود وجهة نظر واحدة فقط في النص. إن الرواي، في الحقيقة، يكاد يختفي كلية بما هو متكلم مفرد، ويحل محله وجهات نظر مختلفة، تمثل أكثر من وعي واحد معروضة بشكل مباشر في السرد بضمير الغائب. وأسلوب Rst يصور هذا بشكل أكثر مباشرة، وبواقعية ومدى وعمق أكبر مما يفعل الاقتباس المباشر أو المونولوج الداخلي، حيث تقف الكلمات على قاب قوسين من التحقق اللفظي، وحيث لا قطع في السرد، وليس ثمة متكلمون جدد. وعلى حين تقدم وجهات النظر المختلفة، فإن صوت المؤلف «يتكلم» في هذه الأثناء، ويتحقق وصف للحدث ذو بعدين: بعد المؤلف وبعد الشخصية. وهذا الأسلوب هو الوحيد القادر على مزج الاثنين بحرية، ومن تم بدون الإحساس بالانتقال، حيث لا يوجد فاصل في نقطة الاتصال بين المونولوج المروي والسياق القصصي (كون ١٩٧٨ : ١٠٣). ونتيجة لهذا فإن عالمي الشخصية الداخلي والخارجي يمكن أن يكونا بحق عالماً واحداً (ص ٣٦٨) وإذا كانت برينتن قد أعتمدت في كلماتها الأخيرة على كون في مقالتها الثانية، فسوف نرى أن التوحيد بين عالمي الشخصية من الوظائف التي تنسبها برينتن إلى الأسلوب الثاني، أي «الإدراك المتمثل» RP.

ويضاف إلى ما ذكرنا عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل ما قالته كون (١٩٦٦) من أن المونولوج المروي

وهو المونولوج الداخلي نفسه ولا سواه، يفترض وجود صوت داخلي NM يخاطب به الوعي نفسه. وراويه هو، بمعنى ما، محاك لتعبيرات شخصيته الصامتة. إن هذه الصفة المحاكية[1] للمونولوج المروي قد تأكدت على يد منظريها المبكرين (ص ١١٠).

والمحاكاة الآن تنطوي على إمكانتين أساسيتين: (١) الاتحاد مع الموضوع (موضوع الوعي)، حيث يحس المحاكي بشعور الشخصية نفسه، و «يصبح» الشخص الذي يحاكي، أو (٢) الوقوف على مسافة من موضوع الوعي، وهذا تحقيق وهمي للشخصية، يقود إلى الكاريكاتير. وطبقاً لذلك ثمة اتجاهان متميزان ومفتوحان للمونولوج المروي، اعتماداً على الميل المحاكى السائد: الغنائي أو الساخر. فجويس، على سبيل المثال، يروي مونولوج ستيفن غنائياً، ومونولوج جيرتي ماكدول بشكل ساخر، وفيرجينيا وولف و د. هـ لورانس يستخدمان هذا الأسلوب بصورة جديه، على حين يستخدم الإمكانيتين كل من فولبير، وتوماس مان، وموسيل Musil (ص ١١٠ ــ ١١١) وتشير برينتن إلى النقطة نفسها عندما تقرر أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يسهم في الحد من شخصية المؤلف، ويفقده سيطرته المركزية في النص القصصي . . . كما أن استخدام هذا الأسلوب يمكن أن يعكس اتفاق المؤلف المتعاطف مع الشخصيات، أو موقفه الساخر

---

(١) تحيل كون هذا على سبيتزر وفالتسل ونيوز Neuse. وتقول إن من دواعي الاهتمام أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن عدداً من النقاد قد أكدوا أن المونولوج المروي يتأصل في نمط من الكلام الشفاهي تقليد حديث شخص آخر. ويرى تيبورد أن وجود المونولوج المروي من أعمال فلوبير يرجع إلى عبقريته في تحديد الأسلوب الأدبي الفرنسي بالإيقاعات الحيوية للغة الكلام. ولعل هذه النقطة تساعد على إلقاء الضوء على المشكلة عند إدريس، حيث نجد عبقريته مشابهة لديه في هذا الصدد. وقد لاحظ ذلك آخرون مثل كربر شويك.

منها (انظر أيضاً كون ١٩٧٨ ص ٣٦٨).

على أن درجة التداعي أو التباعد بين المؤلف وصنيعته ـ كما تقول كون ـ ليس دائماً من السهل الإمساك بها، ولذلك فغالباً ما يحتفظ أسلوب المونولوج المروي بغموض أكثر عمقاً من الأساليب الأخرى في ترجمة الوعي، وعلى القارىء أن يعتمد على السياق، وظلال المعنى، والألوان، ومؤشرات أسلوبية أخرى أكثر دقة، لكي يقرر المعنى العام للنص. إن هذه المراوغة ربما تكون واحدة من أكثر النقاط الجوهرية جذباً في هذا الأسلوب القصصي، سواء فيما يتصل بالروائي أو الناقد. ولكن على حين يستطيع الروائي بسهولة أن يستغني عن الوعي النقدي بالمونولج المروي NM فإن الناقد ربما وجده مساعداً له من أجل فهم لغة القص فهما أوضح (ص ١١٢).

١١ ـ تحولات يوسف إدريس(*)

لم يجد النقاد المحدثون أقوى ولا أوضح من عبارة «لوكاتش» الشهيرة لتحديد الجذر الأساسي لفن القصة، باعتباره رواية عمليات التحول مهما تعدد بعد ذلك مسار التحليل لوحدات القص، وتصور أبنيتها المتشابكة، ووظائفها المختلفة، وعلاقاتها الحميمة بمستويات السياق الشخصي والاجتماعي في إطار مفهوم النص وأطرافه الداخلية في عمليات التوصيل الجمالي. وسواء ظل هذا التصور «كتابياً» ينبسط في كلمات منثورة، أم اتخذ شكلاً بصرياً يتذرع بالخطوط البيانية والأنماط الهندسية، فيلقي في روع بعض القراء أنه هجر لغة الأدب وارتمى في حضن إشارات الرياضة، مما قد ينتهي به إلى التعمية بدلاً من التوضيح،

(*) الدكتور صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٨٨ ـ ١٩٤.

ويصرفه عن متابعة التحليل والتأويل. . ومجموعة يوسف إدريس الجديدة «العتب على النظر» تقدم لنا نموذجاً شيقاً وناضجاً لتكويناته القصصية المدورة، التي يدهشنا دائماً باكتمال تخليقها، وتماسك منظوماتها، وطرافة منافذها، وقدرتها على تجديد وعينا بالحياة، عندما تخترقها بذكاء، وتعثر على الإيقاع اللغوي المعادل، بل المؤدي لعالمها الخاص، كما تتجلى فيها إمكاناته الإبداعية في التقاط اللحظات الفائقة والكشف عن جوهرها بتركيز الضوء على: مفاصل حركتها، مما يجعلها من أكثر التكوينات الفنية إشارة إلى «حالات التحول» في مستواها الداخلي، عندما تتوافق مع الظواهر الخارجية، وتحكم اتجاهها. ولعل هذه القدرة الفذة، على وجه التحديد، هي سر فن القص عند يوسف إدريس الذي ضمن له البقاء والنماء، بالرغم من إهماله، وتشتته واستنفاد طاقته في مسارب خلفية مدمرة.

وعندما نتتبع بالتفصيل الأقاصيص الست التي تضمنتها هذه المجموعة ندرك للوهلة الأولى توزعها بين هذين الطرفين المتناقضين، فهي أعمال تجلو لحظات مفصلية حادة تكشف عن عمليات التحول ذات البعد الكوني، مما يحقق جوهر الفن الأصيل، ولكنها لا تخلو من الصدأ المتراكم نتيجة عوامل الإهمال والتعرية، مما يجعل لها «صريراً» مزعجاً لدى المتلقي المدرب.

ولنبدأ بالقصة الأولى، التي تعطي للمجموعة عنوانها «العتب على النظر» وهي تسمية قريبة من روح يحيى حقي الشعبية العريقة، فنجد أن التحولات التي تؤديها عديدة وبعيدة، منذ اللحظة التي تتخذ فيها صيغة الشعر المنثور، أو السطر الا سري، وتعدل من تركيبة الجملة اللغوية، بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لتثبيت هذا الوهم الشعري، وتكسر — على مرأى ومتسع من القراء — حاجز المستوى اللغوي الفصيح

للسرد، لا للحوار فحسب، فتقيمه بعامية تطمح إلى درجة عليا من الشعرية، لكننا نلتفت إلى الحدث، فإذا به يروي أول تحول للحمار إلى دنيا الناس، عندما يتم «تفصيل» نظارة طبية له، بهذه الطريقة الممتعة، وتسلم للمؤلف منطقية الحدث إلى حد كبير، إلا أنه لا يلبث بعد إثارة الاهتمام الجريء بالجانب العضوي في الحمار أن يعكس حركة التحول في الخاتمة، فيدفع حسن أبو علي ـ صاحبه ـ أن يطلب من الراوي أن يساعده على أن يفعل مثل حماره بلبس النظارة، وإذا كانت الطرافة هي التي تتولد قصصياً من التحول الأول، فإن تكريس الجانب العضوي الغريزي الفج في الإنسان، كما يؤدي إليه التحول الثاني، يعد تدهوراً في سلم القيم تنتهي إليه القصة، كما تنتهي إلى نتيجة أخرى بهذا التحليل المضموني القريب ليس من المعقول أن يقصدها المؤلف وإن كان عمله يفضي إليها، ويعززه العنوان نفسه. فطبقاً لمنطق ترتيب الأحداث نجد أن الرؤية هي التي تثير الغريزة، ومع التمجيد المبالغ فيه الذي يصبه المؤلف على فاعلية الخلق الغريزي إلا أن الفكرة التي يخلص بها القارىء هي أن الإبصار أداة الإثارة والتهيج، وأن قصور النظر، أو تقصيره بالستر والحجاب مثلاً، يحولانه دون ذلك، وقد يمضي القارىء في جدله مع نفسه، بأن يزعم أن المؤلف يتحدث عن مجتمع حيواني لم يظهر بالفن ولم يرق بالفكر، وهنا تكمن خطورة التحول الثاني، الذي ينصب من هذا المجتمع نموذجاً يسعى الإنسان لتقليده بعد أن يغبطه ويتمنى بالخجل المعهود أن يصبح مثله، وإن كانت تركيبة القصة ولحظة ختامها تفضي بنا إلى هذا الفهم فإن معرفتنا بمواقف المؤلف ومستوى وعيه التاريخي بحركة التطور الاجتماعي والإنسان تمنعنا من التسليم بهذه النتيجة على أنها الدلالة الأخيرة للقصة، ولا بد أن نبحث لمخرج من هذا المأزق، وأعتقد أن طاقة القص والإدهاش عند يوسف إدريس تجعله يمضي في تكوين المواقف وترتيب الأحداث دون

تأمل طويل في العواقب كما أن مهارته في السخرية، تنجح في تغليف القصة بمذاق حريف قد ينتهي بإشارة ذكية، مثل عبارة «ماذا بالله عليكم يضحك في السؤال» إلى قلب الدلالة أو تركها مفتوحة على اتجاهات عكسية، لكنه يسرف في لامبالاته، ويترهل قليلاً، عندما يمعن في كسر قوانين الاحتمال، إذ يجعل حماره يصاب «بسدة النفس» من جراء استخدام نظارة الوثب في قراءة الصحف والمجلات، خاصة من هذا النوع الذي يكتب فيه المؤلف بانتظام.

والقصة التالية «أمه» تدور حول فكرة محورية هي العلاقة الفاعلة بين صبي قاهري متشرد، وإحدى أشجار «أم الشعور» على ضفاف النيل عند مصر القديمة، وهي تكوين قصصي جنين، ينتقل بمركز الثقل من الإنسان إلى النبات، فالشجرة هي التي تمارس التحول، إذ تستمد حياتها وازدهارها من الإنسان، عندما تقوم بدور الأم الحانية على الصبي الذي «طمش» من أهله، حتى إذا هجرها هي الأخرى جفت عروقها، وتخشبت واندثر بابها النباتي الظليل. فعلاقة الصبي بالعالم تطل على منطقة الضوء القصصي التي تتركز حول بؤرة احتضان الشجرة له ومنحه الدفء والحماية، ويوسف إدريس لا يقول لنا ذلك بداهة بطريقة الرومانسيين ولا شعراء الطبيعة، وإنما بمنطق الفن الواقعي الماكر. وتحولات الإنسان لا تثير دهشته ولا اهتمامه، إلا بقدر ما تكشف عن هذا الجذر العميق الذي يربط بين أسرار الحياة في أشكالها وتجلياتها المختلفة، وبطولة الشجرة، على ما فيها من نقد للحياة، وهجاء للمجتمع بمؤسساته المختلفة، عودة إلى النموذج الكوني الأول لصلة الإنسان بعناصر الأرض ونباتاتها وهنا يكمن ملمح آخر من ملامح فن القص عنده، فالأحداث اليومية لا تستغرقه ولا تلهية عن متابعة حركة النمو العضوي لدى أبسط المخلوقات، وامتزاجها أحياناً بدفء أرقى العواطف الكونية. أما قصة الخروج فهي ترسم طريق الإنسان عندما يمضي مرتطماً بما تعود عليه من

أشلاء الحياة، حتى يتجسد له إحساسه بكيانه المادي وهو آخذ في التحول إلى حيوان «يرفس» كبيراً، ويطل بمنقاره، من قمة البيضة وهو ككتكوت صغير، والمريع أن القصة لا تقدم هذا التحول باعتباره تدهوراً للإنسان، ولا تردياً في سلم قيمه، بل على أنه ذروة نضجه وتفتحه. . أن يعود إلى حياة النباتات. الفنان لا يصل إلى ذلك بالتجريد العبثي، ولا بالتشويش السيريالي، وإنما بالتتبع الذكي الخلاق لانفجار وعي موظف من الطبقة الوسطى في صدامه بأسرته وبمؤسسة عمله وقوانين مجتمعه، حتى «خرج ولم يعد» وانتهى إلى التمرد على شاطىء النيل عند القناطر الخيرية، وإذا كانت بعض العوامل التي أدت إلى هذا الانفجار قد توالت مكثفة بسرعة كبيرة تشبه سرعة الشريط السينمائي عندما يكر مختزلاً عرض الساعات العديدة في دقائق قليلة، فإن بعضها الآخر ـ على ندرته ـ قد قام بطريقة التصوير البطىء. والمصير الذي ينتهي إليه الإنسان في كلتا الحالتين فاجع في عودته للحياة النباتية بعد فقدانه لأطول مساحة من ذاكرته وأسرته، إنه خروج إنسان من التاريخ وإن ظل على أرض الواقع، هذا الاختزال الجغرافي للنموذج البشري هو البديل المتعجل لملحمة روائية ضخمة لو تريث يوسف إدريس في عرض شريطه، واحتكم إلى إيقاع الحياة المضبوطة وملأه بالتفاصيل المختارة بدقة ولم يكتف بهذا النموذج المصغر لمشروع قصصي عظيم.

أما قصة «الختان» فإن دور البطولة فيها تتقمصه مرة أخرى شجرة جميزة وهي لا تحتل هذا المركز لأنها بؤرة تتجمع فيها حيوات الناس وذكرياتهم، أي أنها ليست بطلاً عاكساً للإنسان، وإنما تتألف فيها الحياة بقدر ما ينصب عليها من اهتمام المحيطين بها وحدبهم. فلها فرعان: أحدهما يعالج باقتضاب ويختن بملل فلا يزدهر كثيراً ولا تخلو ثماره أما الآخر فيتولاه العم الهاوي بعشق وشبق، ويؤديه بحرص وعناية. ولا يلبث أن يموت هذا الفرع في ذروة نضجه عقب موت راعيه، لكن الفرع الثاني

ينمو ويقوم بنفس الدور إذ يتولاه خليفته، ومن هنا فإن الرسالة ـ بمفهوم علوم الاتصال ـ التي تنبثق من القصة تتلخص في العلاقة الطردية بين حب الإنسان وازدهار الطبيعة، فالطبيعة هي مركز الكون عند القصاص، وإذا أثمرت بالرعاية فإن العالم كله، بما فيه الإنسان، يخضع لنفس القانون.

والمفارقة القادمة في قصة «الرجل والنملة» ـ التي استحضرت في عنوانها طرفي المعادلة بين الإنسان وأشكال الحياة الأدنى ـ أنها تقدم المثل الدارج المجازي، بطبيعة الحال عن فعل المستحيل بمضاجعة النملة وقد قارب التحقيق في مشهد فاجع، يصل فيه زبانية التعذيب السيناسي إلى أقصى درجات المكر والقسوة، ويمضي محورها أيضاً في اتجاه تحول الإنسان إلى حيوان، سواء في ذلك الجلاد الواعي أو الضحية المقهورة ويعتمد تكنيك التعذيب على تقزيم إرادة الإنسان حتى تنهار وهو يلتصق بعالم الحشرة ليمارس معها الوصال، لكن ضآلة الحيوان الحشرة هذه المرة قد جعلت المؤلف لا ينتقل باهتمامه إليها، وإنما يظل مع الإنسان ومن ثم تنتفخ الدلالة اللاإنسانية للتعذيب، على أن مشاهد الزنزانة والعنبر والأصوات مكررة لا تضيف جديداً للتجربة، وإن كانت مهنة الراوي «السجين الطبيب» وزميله سمي مدير السجن ينضحان المناخ برذاذ واقعي يرطب جفاف المبالغة، ويحدد هوامش المفارقة التي جعلت من «النكتة» قصة نافذة كطلقة الرصاص، وصدق عليها ما يقوله أبو تمام عن الشعر: يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة.

أما القصة الأخيرة في هذه المجموعة «أبو الرجال» فقد حاول المؤلف فيها أن يستخدم أقصى طاقته في شد الوتر الدرامي، وتنمية الوعي الداخلي بالذات، وتفجير الصراع مع العالم، وهي أدوات نجح يوسف إدريس من قبل في توظيفها، وتخليق عوالم باطنية بالغة الرهافة

والعمق والشاعرية، وكاملة الحياة، منها، لكنه هذه المرة يصاب بأسوأ ما يقع فيه مبدع كبير عندما يقلد نفسه ويعتمد على ماضيه الذي يتم تحويله إلى أسطورة، فتخبو لديه جذوة العناية الموسوسة الدقيقة بتماسك الهيكل الذي يصبه، وتتفاقم لديه الثقة في نتائج صنعته، فيعزف حتى عن مراجعة كتابته، وإذا بها مفككة متناقضة، لا ينقذها ما يبرق في ثناياها من وميض لامع لبعض اللفتات المدهشة، لقد أصابها الترهل والشيخوخة، وبدلاً من أن تكون نفثات الفنان بثاً للروح فيها تصبح نفخاً في جلد مبقور، بعد أن فقدت الإحكام وسرت إليها عدوى الكتابات الصحفية المستعجلة المسترسلة دون قوام فني يضبط توزيع الأجزاء وتوظيف الإشارات وغزل الخيوط لتكون رسماً دقيق التصميم والتنفيذ، فلا يمكن مثلاً أن يستقيم ليوسف إدريس البناء القصصي مع بروز بعض الزوائد السرطانية التي نكتفي بالإشارة إلى بعضها، لأن تحليلها وبيان فصولها يحتاجان لصفحات طويلة تتجاوز المساحة المقدرة لهذه الملاحظات النقدية، ففي الفقرة رقم ٥ صفحة ٨٠ من المجموعة حديث عن نهر النيل وإرادة الفلاح الرهيبة ليس هناك أدنى مجال له في السياق، وفي الفقرة رقم ٧ صفحة ٨٤ فقرة خرافية في تصوير نموذج سلطان الذي تدرج من «قصعة الأسمنت» إلى أن أصبح «مفخرة من مفاخر مصر ووثبتها التي نقلتها من مجرد دولة محتلة في عالم قبيح قديم إلى دولة قائدة تحرر وزعيمة شعوب» إلخ كل هذا الغثاء الإعلامي الذي طفح على جلد يوسف إدريس القصصي في نوبة إهمال فني لم تخضع للمراجعة، حتى أنه ينسى ما يقوله عن حركة أبطاله. ففي الفقرة رقم ١١ صفحة ٩٦ يجعل سلطان «غادر القرية ولم يعد لها أبداً» بينما لحظة الرصد الأساسية التي يقع هذا الكلام ضمن ما يهجس في نفسه من تياربها تدور في شرفة منزله بالقرية، إلى غير ذلك من مظاهر التمزق في هذه الشخصية الغريبة، فإذا تلمسنا المحور الرئيسي للقصة وجدناه أيضاً يقع في خط التحولات، لكنه

هذه المرة من موقع إنساني، إلى آخر، من الذكورة إلى الأنوثة، وهو تحول يبالغ في تضخيمه والتهويل من شأنه وسن أطرافه المدببة حتى يفجر جوانب المأساة فيه ويجعله كارثة يختل لها نظام العالم.

ولا أدري كيف يستقيم للمؤلف في رؤيته للعالم أن يشهد دون مبالاة كل هذه الدورات الكونية بين النبات والحيوان والإنسان في تحولاتها المتبادلة ثم يجعل من هذا «السلطان» الاستثناء الأغرب في قوانين الوجود، ومن ثم فإن «العتب» على يوسف إدريس لعدم تحريه الدقة في مختلف مستويات تكويناته القصصية ومراجعتها وضبط نسبها وإيقاع تركيبها ونبض الحياة في عروقها، وهو قادر على كل ذلك، إنما هو بقدر ما ندين له به من متعة فنية رائقة ونحن نتابعه من رواية تحولات الحياة، ورصد حركة الوجود، وإن لم نتبين دائماً الصفاء الكامن في مسار اتجاه هذه الحركة.

١٢ ـ حمزة الحب والثورة

«وما أروع الليل حين يقال في الليل.. وفي مثل هذا المكان. ويعلو صوته رناناً له أنين الناي ورنينه. يغني يا ليل، ويشع الفجر في الليل، ويا عين ويستل النوم من العين... ويا ليل فيذوب البرد، ويهاجر الظلام ويا عين فترى العين النور ويملأها دفء ومرح!».

ليس من السهل أن نعثر على بطل في عمل روائي في أدبنا الحديث كله، استطاع أن يتكلم عن نفسه ـ شخصيته وأفكاره ومواقفه ـ بمثل هذه الوفرة والطلاقة والوضوح التي تبدو في حديث «حمزة» بطل «قصة حب» ليوسف إدريس عن نفسه، بينما هو يسعى إلى تأكيد ذوبان فرديته: مطامحه الشخصية وأحلامه الخاصة في مطالب الشعب العامة وأحلام أمته. ونحن قد نسرع إلى الحكم على حمزة بأنه شخص نرسيسي

مصاب بعقدة الاستعراض ولكن خطأ الحكم عليه بانه شخص مغرور متعال على الآخرين، ولكن يرى أن واجب الآخرين الوحيد هو أن يستمروا في الإنصات إليه دون مناقشة بينما يكون هو صاحب الحق الوحيد في تلقين التعاليم من مركز الفاهم بكل شيء المحيط بكل شيء علماً.

إننا إزاء حمزة ـ ما دام قد أصر على أن يتحدث عن نفسه ليحدد معالم شخصيته بهذه الدقة ـ لا يسعنا إلا أن ننظر من خلال نفس الزاوية التي نظر من خلالها إلى نفسه وليس هذا استسلاماً من جانبنا لرؤية المؤلف، كما أنه ليس خضوعاً «لتعاليم» حمزة، وإنما هو بحث حقيقي عن معناه، باعتباره إنساناً وثائراً من خلال ذلك التقابل ـ لا التناقض ولا التطابق ـ الذي لم يكن هناك مفر من وقوعه بين كلمات حمزة وبين مواقفه. فإن حمزة الذي لم يشغل نفسه بالبحث عن «الحقيقة» ـ على المستوى الفلسفي المجرد ولا على المستوى الشخصي ـ كان مطالباً على الدوام بأن يبين حقيقته، إنه لم يشغل نفسه بالبحث عن حقيقة مطلقة ما دام يعرف أن النقص لا يمكن في عالم المطلقات وإنما بعثور النقص في عالم الواقع المادي المحدد بظروفه وملابساته. كما أن حمزة الذي كان يعرف أن هذا النقص الواقعي لم يكن قدراً لا يمكن التخلص منه ـ بدليل أن محور حياته كان هو النضال ضد هذا النقص ـ فإنه كان يعرف أيضاً أن التخلص من هذا النقص لن يكون وصولاً إلى نوع من «الكمال» وإنما سيكون نضالاً دائباً ضد النقائص القائمة وضد كل ما يجد من نقائص لم تكتشف، أو لم تحدث بعد. كذلك فإن حمزة الذي يطالعنا منذ بداية الرواية مزوداً بكل أدوات كفاحه، الأفكار في دماغه ورشاش البرتا بين يديه، كما لو كان «بطلاً جاهزاً» مستعداً للقيام بالدور الذي لا ريب أعده له المؤلف من قبل ـ أقول إن حمزة هذا «البطل الجاهز» لم يترفع عن أن يعدل «أسلوبه» في التفكير ـ أو على الأقل هذا

ما يقرره بنفسه ـ حينما نزع عن نفسه آخر آثار فرديته بوقوعه في الحب وتزايد امتزاجه مع الشعب ـ بالصورة التي تبدى بها الشعب أمام ناظري حمزة وناظري خالقه: يوسف إدريس.

ولكن حمزة، بكل ما كان مزوداً به من أفكار وأسلحة، ورغم حبه، لم يكن يملك أن «يغير» منهجه «الفكري» أي أن تتحول أفكاره وأسلحته وحبه إلى روابط حقيقية تشده، لا إلى ملامح شعبه الخارجية التي لا شك في طيبتها. وإنما إلى روح هذا الشعب حيث تراكمت خبرته وحكمته لا تكاد تصل إليهما يدان. هكذا كان حمزة ثورياً أصيلاً بإصراره على القتال، بأفكاره وسلاحه، عقله ويده، من أجل تغيير الواقع بما يحقق مصلحة شعبه وحريته، ولكنه ـ رغماً عنه وعن منهجه العلمي ـ ظل ثورياً ناقصاً حينما لم يستطع أن يمنح أفكاره ودوافعه وأسلوبه نفس أصالة أهدافه، وأن يعمق ارتباطاتها بالواقع الذي يصارعه.

لقد وعى حمزة حقيقة أن الواقع متغير ولا يمكنه أن يركن إلى الجمود وهو يعرف أن تغير الواقع رهن بعمل الناس المتكاثر المتراكم أبداً، ورهن بوعي الناس بمصالحهم وقوتهم على التجمع، وهو يعرف أن وعيه النظري بهذا القانون العلمي ـ قانون التغير الاجتماعي المطلق المرتبط بوعي الناس وعملهم ـ يعرف أن هذا الوعي لا يمكن أن يكتمل ويتحقق ما لم يرتبط بواقع هؤلاء الناس الذين عاشوه والذين يعيشونه، وبهؤلاء أنفسهم وبصورة مباشرة ومنظمة. ولكنه في الحقيقة ظل مكتفياً بالسطح الظاهر من هذا الواقع الإنساني، على المستويين الاجتماعي والفردي. إن عمق المجتمع ـ وعمق أفراده أيضاً ـ إنما يكمنان في تاريخهما. ولا بد من الغوص إلى هذا العمق حتى يمكن اكتشاف الجزء الأكبر من الحقيقة، حقيقة التكوين الفكري والنفسي لهؤلاء الناس الذين سعى حمزة إلى أن يعلمهم وأن يتعلم منهم. حقاً لقد تحدث حمزة حديثاً

رائعاً عن حادثة تاريخية بعينها، عن مظاهرة ٦ مارس ١٩٤٦ الدموية في الإسكندرية، ولكنه لم يتحدث سوى عن المعنى «الشعري» الذي لا شك في واقعيته لهذه الحادثة. تحدث عن قدرة الشعب على القتال وخوض المعارك، ولكنه أبداً لم يتحدث عن المعنى التاريخي المحدد لتلك الحادثة أو للحوادث المتشابهة، وهو أن قسماً معيناً من الشعب، القسم الذي يسمونه «الغوغاء» قد اكتشف أن العنف هو الطريق الوحيد للخلاص من المحتل. وقد اكتشف حمزة شيئاً قريباً من هذا المعنى، ولكنه حينما مضى يستعيد ذكرى ذلك اليوم الدرامي كان مشغولاً بإقناع حبيبته بأن الشعب قادر على القتال، حينما اصطدم بفكرتها المستعارة من ثقافتها الغربية التقليدية عن عجز الشعب المصري عن القتال وعن طبيعته المسالمة. ولكن حمزة ما كان ليهتم بإثبات رأيه في هذه القضية ــ أو لما كانت تشغله هذه القضية حتى يصبح من اللازم عليه أن يكون له رأي فيها على الإطلاق ــ لو لم يكن قد احترف اللجوء إلى شقة فاخرة مثل شقة بدير المحامي الثري، ولو لم يكن قد حبس نفسه ونضاله داخل جدران المدينة التي تزيف الكثير من أصالة الشعب نفسه وتمنحه بمدارسها وأجهزة اعلامها المزودة بالكثير من الثقافات المستعارة المعادية ــ فكرة مغلوطة عن نفسه وعن قدراته. ما كان حمزة ليشغل نفسه بإثبات قضية قدرة الشعب المصري على القتال، لو أنه كان يتحدث إلى الشعب المصري نفسه في المكان الذي تعجز فيه المدينة بثقافاتها المستعارة من العدو الذي ترغب في الخلاص منه، تعجز عن تزييف فكرة الشعب عن نفسه وإحساسه بذاته، ولو أن حمزة كان يتحدث إلى الفلاحين مثلاً، أو إلى هؤلاء الشبان الذين أحرقوا بملابسهم، الممزقة والمبللة بالبترول «كشك» الجنود الإنجليز في مظاهرة ٦ مارس في الإسكندرية، دون أن يبحثوا عما إذا كانت لديهم القدرة على القتال أو يعجزون عنه. ولقد اكتفى حمزة بأن يكتشف بساطة المعلم «إسماعيل أبو دومة» وصرمه

وكرمه وقدرته غير المحدودة على العمل والعطاء والحب، وكان هذا الاكتشاف من جانب حمزة رائعاً في إنسانيته، وإن ظل غارقاً في السذاجة إلى حد بعيد. لقد بدا الشعب من خلال تجارب حمزة وذكرياته، وكأنه جموع من الكرماء المبسوطي الأيدي، الشجعان الأقوياء المردة، وكأن عصوراً من الاضطهاد والإفقار والتجهيل والإرهاب الوحشي لم تترك على روح هذا الشعب وجسمه وعقله بصماتها المشوهة الكريهة ـ رغم ذكريات حمزة عن عزبة عمال الدريسة وأحوالهم المتدهورة التي يصفها حمزة في ذكرياته أيضاً بطريقة شاعرية الأمر الذي يجعل تفوق قاهري الشعب وسيطرتهم عليه شيئاً غير مفهوم ولا تبرير له. . حتى من وجهة نظر حمزة نفسه.

لماذا استطاع المستعمر أن يقهر الشعب إذا كان الشعب بمثل هذه البطولة والشهامة والكرم؟ لأنه كان يفتقد إلى التنظيم فقط؟ أم لأن أكثر فئات الشعب قدرة على التجمع ـ وبالتالي على خوض نوع من القتال المنظم وهم العمال والأفندية ـ كانت قد ارتبطت مصالحهم بالمدينة التي فضل حمزة أن يهرب إلى أحد شققها الفاخرة، حتى إذا طردته المدينة ـ وبدير هو مندوبها ـ فضل أن يلجأ إلى مقابر المدينة. ولأن تلك الفئة نفسها كانت قد تسربت إليها أمثال تلك التصورات عن عجز الشعب المصري عن القتال بطبيعته المسالمة، والتي شغل حمزة نفسه بدحضها، بدلاً من اللجوء مباشرة إلى من أبدوا الاستعداد الفعلي للقتال من أجل تنظيمهم وخوض المعركة من قلب صفوفهم؟

إن ما يلفت نظر حمزة في تاريخ الشعب هو المواقف والأفعال. لقد استوقفه في حادثة ٦ مارس فدائيّة الصبية والشبان الفقراء ـ الغوغاء واندفاعهم الشيطاني لمواجهة الموت وبهدف إبادة العدو. . . ولكنه أيضاً لم يغفل عن انسحاب لابس الجلابيب النظيفة والبدل الأنيقة من

الميدان، الذي أصبح ميداناً حقيقياً للقتال والموت، وتحولهم إلى مجرد متفرجين. لقد اكتشف حمزة في ذلك اليوم معدن الشعب الحقيقي كما اكتشف انقسامه وقرر الانحياز إلى جانب «العنف» الذي رأى الغوغاء، يمارسونه، كما رأى الأنيقين يتجنبوه وإن كانوا يهللون له ويشغفون بالتفرج عليه. ثم دخل في مناقشة مع أستاذ أكاديمي سفسطائي متأنق، وقال حمزة كلاماً لم يعد يذكر منه سوى نهاية حديثه، «لن يخرج المحتل إلا بالقوة وبالقوة فقط سيتحرر الشعب»، ولكنه لم يعد يذكر أن القوة إنما استخدمها قسم واحد من هذا «الشعب». لقد نسى ذلك الانقسام الغريب في صفوف الشعب أمام استخدام القوة في ميدان ٦ مارس المفزع، لقد اكتشف حمزة من خلال موقف محدد قيمة «العنف» ولكنه لا يبدو في الرواية حاملاً لمسؤولية الثورة ضد المحتل لا يمكن أن تنجح إلا بالعنف فإن العنف لا يمكن أن يستخدمه دون تردد إلا أولئك الذين يواجهونه في حياتهم بالفعل، أو أولئك الذين يكتشفون قيمته بالوعي الثوري مثلما فعل حمزة.

ومع هذا، فلا بد من «مد الخطوط إلى نهايتها» كما يقول حمزة نفسه. لقد رأى حمزة في يوم ٦ مارس، أبناء الشعب في «جموع» كبيرة وهم يمارسون العنف الثوري: يستخدمون القوة الهوجاء في مواجهة قوة المستعمرين الهوجاء، وكانت قوة الشعب في ذلك اليوم ــ كما كانت دوماً قبل ذلك ــ غير منظمة. وعرف حمزة كما قال بعد ذلك أن الشعب «محتاج إليّ ومحتاج لغيري علشان ننظمه وندخل بيه معركته الفاصلة». ورغم هذا فإننا لم نرَ حمزة وهو ينظِّم الشعب. فبالصورة التي رأيناها لا يكون مفهوم تنظيم الشعب عند حمزة سوى اختيار أي مجموعة من الأفراد يبدون قدراً من الطيبة وحداً أدنى من تحمل المسؤولية ــ وأحياناً لا يبدون حتى هذا الحد الأدنى كما رأينا من سعد الذي قد أسرع بعد حريق ٢٦ يناير إلى التخلي عن النضال والاندماج في حياة منحلة كريهة

ـ لكي يقودهم حمزة من أجل إطلاق الرصاص على بعض جنود المحتل، أو تفجير قطعة من الديناميت أو قطعتين، حتى يتم القبض عليهم أو يقتلوا. بهذا الشكل لا يكون انتصار، الكفاح المسلح أكثر من أمنية شريفة تطوف بصدر حمزة وزملائه، أما سلوكهم فلم يكن سوى مغامرة لا تؤدي إلى نتيجة. إن رؤية حمزة التي تكشفت في ميدان ٦ مارس الدموي لم تكن تؤدي إلى مثل هذا السلوك وهذا التصور عن تنظيم الشعب لخوض الكفاح المسلح وممارسة العنف ضد المحتل. إن تنظيم الشعب لا يتم إلا من خلال وجود الثوريين المسلحين بالوعي العلمي وبروح القتال حيثما توجد مجتمعات الشعب الكبيرة ـ التي يمارس المحتل ضدها أكبر قدر من القهر والعنف ـ من أجل توعية هذه الجموع بمصالحها وتنظيم قدرتها الموجودة فعلاً على القتال، تنظيم عنفها هي الخاص، من أجل تحويل كل غضب إلى سخط، وكل سخط إلى تمرد، وكل تمرد إلى انتفاضة، وكل انتفاضة إلى ثورة. الشعب المقهور الذي تم إفقاره وتجهيله غاضب أبداً، متفجر بالرغبة في العنف على الدوام. وعلى الثوري أن يزود هذا الغضب بالوعي وتحويل الرغبة في العنف، التي قد تنفثىء في عراك شخصي مع أحد الجيران أو الزملاء ـ كما يقول فرانز فانون ـ إلى روح للقتال لا تستقر إلا بعد الإنتصار النهائي على العدو المحتل، ليس في ميدان الحرب فقط، وإنما في ميدان الإقتصاد والفكر والأخلاق أيضاً. ولا يمكن لهذه المهمة أن يحققها الثوري ما لم يكن قد مزج وعيه النظري بقوانين التطور والصراع الاجتماعية وبقوانين العمليات العقلية والنفسية لدى الأفراد، وبقوانين الاقتصاد السياسي والتقدم التاريخي، أقول إن الثوري لا يمكن أن ينجز تلك المهمة ما لم يمتزج وعيه النظري بكل تلك القوانين العلمية مع «خبرة» شعبه المتراكمة عبر العصور، خبرته في القتال والمقاومة لا من أجل الحرية السياسية وحدها، وإنما من أجل التحرر من الخرافة والجهل

والتواكل والسلبية والفهلوة والسذاجة والفردية والجشع . . . وكل ما لم يحسن حمزة أن يكتشفه في الناس. لقد اكتسب الناس في تاريخهم ومن خلاله لغة وطريقة معينة في التفكير والتعامل، اكتفى حمزة برؤية الجانب «الطيب» منها فحسب، كما اكتسبوا خبرات معينة في التجمع والتنظيم والاستفادة من ظروفهم الجغرافية والاجتماعية إلى أقصى حد، ولم يحاول حمزة الاستفادة من هذه الخبرات. ولهذا فقد كانت معرفته بشعبه ناقصة إلى حد كبير، ولهذا لم يكن ليكتب له ــ في هذه الحالة ــ النجاح في قيادة معركة هذا الشعب.

ورغم هذا فإن حمزة الثوري ــ سواء بأصالته أم بجوانب القصور فيه ــ لم يكن ثورياً عادياً. ذلك أنه كان قد أخذ على عاتقه مهمة تحقيق ثورة غير عادية. إنه يعرف أن المسألة ليست مسألة الإنجليز وحدهم، وإنما هي مسألة الشعب ومستقبله في المائة سنة المقبلة. . «لحد ما العيشة تبقى لوكس». وهو يستمع إلى «مارش العبيد» من موسيقى تشايكوفسكي، فتموج أمام عينيه الأشياء، وتتراقص الظلمة، وتخفق الحجرة بأنات كالأشباح، ولكنه يستمع أيضاً إلى الموال الشعبي من زميله العامل سيد إبراهيم، فيحمل إليه روعة الليل ويشع الفجر منه، وينادي العين فيشعر بالنوم وقد تسلل منها «ويذوب البرد ويهاجر الظلام. . . ويرى بالعين النور ويملأها دفء ومرح»، ها هو بين العالمين، عالم معركته القائمة بالعقل ــ في الجزء الذي حدده لنفسه منها، وعالم المستقبل الذي يحلم به لشعبه ويقاتل الآن من أجل خلق الفرصة لإيجاده. عالم الموسيقى العقلية الخالصة المحملة بثمرات وجدان فنان عبقري انفعل بآلام البشرية، ولكن البشرية لا تستطيع كلها أن تستوعب فنه العظيم، وعالم ذلك الموال الذي أبدعه قوم حمزة أنفسهم من خلال عذاباتهم وآلامهم الفادحة، وآمالهم الهائلة بالخلاص والتحرر. عرف حمزه أنه لكي لا يتمزق بين العالمين، عالم الآن وعالم

المستقبل، عالم الواقع وعـالم الأمل، عـالم الإبداع من خـلال التمزق والجوع وعالم تذوق الجمال من خلال الانفعالات والتأمل، عرف حمزة أنه لكي لا يصبح جسـراً مشدوداً بين الضفتين انهـار من وسطه فـأصبح تأكيداً بارزاً على انفصالهما بدلاً من أن يكون الرابط الوثيق بينهما، ولكي تتوازن داخله مهام الحاضر وأحـلام المستقبل، أصـالة الـواقع وإنسـانيّة العذاب والمتعة، عـرف حمزة أنـه لا بد لكـل هذا أن يكـون هو نفسـه واضحاً للآخرين، وإن لم يعرف أنـه لا بد أن يكـون فهمه لحقيقـة هذا الانفصال الذي لا بد من رأب صدعه واضحاً شديد الـوضوح لـلآخرين كذلك. لا بد لهذا الانفصال والسعي من أجل تحقيق الربط بين أطرافه أن يكون واضحاً لسيد إبراهيم الذي غنى الموال لحمزة ولم يشعر معه بما أحسه حمزة، وواضحاً لبدير وفوزيـة اللذين استمع معهمـا إلى موسيقى تشايكوفسكي ولم يعانيا معه ما عاناه.

ولقد عرف حمزة أنه وهو الثوري العقائدي، الذي ركّبت شخصيته من خلال وعيه وتناقضاته، عرف كم هو مختلف مع هذا الواقع ومتناقض معه في كل شيء. إن الأشياء تكتسب معه معنى ومضموناً وجوهراً جديداً فهو عقلي ومؤمن بالعلم، وبالتغيّر المطلق وبقدرة الناس على أن يحدثوا التغيير بأن يتغيروا هم أيضاً، وبـأنه مهمـا اختلفت الدوافـع فالمهم هـو الهدف طالما أن الهدف هو الذي يطور الدافع، وبأن الناس خلقوا ليحبوا ويسعدوا، وبأنهم يحسون الحب مثلما يحسون الخوف والفرح والكراهية وبأن الحب الحقيقي علاقة مادية تقتضي زمناً وعشرة وتجربة ماديّة يمر بها الرجل والمرأة فتصهرهما في بوتقتها، وبأن تجربة الحب لا تكتمل أبداً، ولا يمكن للحب أن يتجسد ويصبح حباً حقيقيّاً ما لم يكن هناك ما يقابله عند الطرف الآخر. ورغم هـ ـ رغم كل هذه المعرفة ـ فهو يعرف أيضاً أنه إنسان عـادي وليس بطلاً، وإنـه يعاني من نفس المشـاكل الجنسيـة والنفسية التي يعانيها أمثاله من الشبان. إننا بهذه الصورة نواجه شخصية

لا نكاد نتعرف فيها على مصر التي دأبت على الوجود حتى ثلاثينات قرننا هذا. لقد تم صبغ العقل المصري بصبغة الثقافة الغربية ـ بعد أن تم انقسام المجتمع إلى طبقات كل مجتمع تسوده العلاقات الرأسمالية الحديثة ـ وبعد أن أصبح هناك من المصريين من يرون ـ وفقاً لمصالحهم وطاقاتهم ـ أن المقاومة تطاول على أقدار الإنجليز المتحضرين العظام العتاة. كما أصبح من المصريين من يرون أن المقاومة المجدية هي في الارتفاع بمستوى أخلاقنا وتعلّمنا للنظام، ومن يرون أن المقاومة تكون بالمفاوضات والحصول على ما يمكن الحصول عليه، ومن يرون أن المقاومة تكون بالمقاطعة الاقتصادية وبالمظاهرات ومن يرونها بالاغتيالات الفردية أو الاعتصام بالدين، ومن يرونها بالحرب الشاملة يشنها الشعب كله على جيش الاحتلال. وكان حمزة هو بطل مصر حينما عرفت أن العنف هو الطريق الوحيد إلى الحرية فاستعادت بهذا جزءاً من أصالتها القديمة حينما بدأت تواجه الغرب الحديث في أواخر القرن الأسبق وأوائل القرن الماضي. ولكن حمزة لم يكن يستطيع أن يثير قضيته بنفس مصطلحات عصر سليمان الحلبي ولا بمصطلحات عصر عبد الله النديم، فهذان كان مصدرهما الفكري الأساسي هو الجانب المضيء من تراث شعبهما الثقافي. أما حمزة فقد جاءت مصطلحاته من الجانب المضيء من ثقافة غربية، إلا أنه لم يستطع أن يصوغ تلك المصطلحات بحيث تصبح ثقافته الثورية امتداداً للجانب الثوري من عقل أمته. حقاً لقد اتصفت ثقافة حمزة بصفة العلم الذي لا يعرف التفرقة بين الأوطان. ولكن هذا العلم، علم الثورة هو علم تغيير المجتمع، لا يتعامل مع مواد جامدة، وإنما هو يتعامل مع تكوينات البشر الاجتماعية ومع أرواحهم ونفوسهم كأفراد، لذلك كان على حمزة أن يشرح لنفسه كثيراً. أن يقول ما يعرفه كثيراً حتى يمكن للناس أن يدركوا كنه هذا المقاتل من أجل أشياء يتمنونها ولكنه الذي يتحدث بلغة بعيدة

عن كل ما اعتادوا سماعه من كلمات. ولم يكن ثمة من سبيل أمام حمزة لكي يتحدث بلغة يفهمونها سوى أن يحاول معرفة لغتهم ومصدر تلك اللغة، تراثهم الاجتماعي والثقافي والنضالي كله. لقد رأى حمزة أنه مطالب على الدوام بتوضيح كل شيء، أفكاره وتصرفاته ومواقفه وسلوكه وارتباطاته وعرف أنه يقدم نفسه باعتباره نموذجاً لذلك الوعي الجديد وللإنسان الجديد ــ تعبيراً عن أوضاع اجتماعية جديدة ــ ليكتشفها الآخرون من خلاله. وعرف أن عليه ألاّ يتركهم يرفضونه لمجرد نفورهم من خروجه على ما اعتادوا عليه وأن عليه أن لا يتركهم ليقتدوا به على سبيل تقليده، هذا النوع الأعمى من الاقتداء الذي لا يؤدي إلى توليد المزيد من الثوار ــ وظيفة الثوري الأساسية، وإنما كان عليه أن «يغيّرهم». وهو يساعدهم على التغيّر بكلماته المحملة بوعيه، وتشجيعهم على اتخاذ مواقف جديدة ــ ولكن مثلما كان على حمزة أن يوضح نفسه للناس، كان عليه أيضاً أن يجعل الناس واضحين له بالدرجة نفسها. ولم يكن من الممكن أن يحصل حمزة على هذه الدرجة من الوضوح إلا من خلال استقرائه لتاريخ هؤلاء الناس وما يحتويه هذا التاريخ من معرفة وخبرة وحكمة ونضال لا أن يتوقف عند طيبة قلوبهم، أو مجرد إقناع الذين تم تزييفهم من بينهم بقدرة الشعب على القتال. كان لا بد لحمزة، حتى يثمر وعيه الذي لا شك فيه بإنسانية قومه، أن يكف عن ترديد كلامه بمصطلحات لا يفهمها سوى أمثاله من قارئي الكتب ولابسي النظارات. كان عليه أن يخلع نظاراته وهو يتكلم حتى يتبين وجه الناس الحقيقي، من خلال ملامحهم وإحساسه بها، وليس من خلال ما استظهره ووعاه من كلمات عظيمة شديدة العلمية. تماماً مثلما اكتشف القيمة الحقيقية لوجود هؤلاء الناس ولزحامهم حينما سقطت النظارة فقادته غريزته إلى الزحام الذي كان لا بد أن تبعده نظاراته عنه.

ولكن حمزة لم يكن ثورياً فحسب، وإنما كان عاشقاً كذلك. أما

نحن فلا يسعنا إلا أن نتساءل عن جدارة هذه العاطفة بالاحترام، تماماً كما يتساءل حمزة في ليلة مواجهته المؤلمة والمعادية لنفسه بعد أن كاشف فوزية بحبه وبعد أن رفضت فوزية حبه ذلك الرفض الخشن الغليظ. أليس من المنطقي أن نتساءل عن جدارة هذه العاطفة بالاحترام، وهي العاطفة التي كان من الممكن أن تشغل ذهن حمزة ووجدانه وإرادته عن التفكير في قضيته والعمل من أجلها. ألم يكن من الممكن أن يتنامى ذلك الإحساس الفردي بالعزلة الذي يهيء أسباباً معقولة للنكوص والتخلي عن المسؤولية، وذلك الإحساس الذي جعله يضيف إلى تعليماته لفوزية... «يعني كأنني في جزيرة معك»، وما تبع الإضافة من أفكار تسربت من لاوعيه الجاري إلى منطقة التفكير الواعي القريب من الإرادة الفاعلة.. «في جزيرة معها وهي والطبيعة واللامسؤوليات، كم يبدو هذا رائعاً.. وهل ستسير حياته كلها هكذا معارك وكفاحاً وتربصاً وحذراً.. كم تبدو الراحة والمتع الصغيرة التي لا يزاولها حلوة... كم يبدو بيت وزوجة وأولاد جميلاً؟ أحياناً يهفو إلى قضاء يوم على شاطىء البحر في مصيف، وأحياناً يود الذهاب إلى الأوبرا، أحياناً يريد أن يرى أوروبا». وكيف يمكن أن ينمو الحب جنباً إلى جنب مع الخوف والتربص، والرغبة في القتال؟ كان حمزة يملك الكثير من التحفظات على فكرة الزواج والحب التي كان بدير يلح بها عليه، كان مؤمناً بأنه ليست له حياة خاصة، وأنه قد وضع نفسه وحياته في خدمة الشعب، وأن مطامحه الخاصة هي بالضبط مطالب الشعب العامة، وأنه وإن كان لا بد سيتزوج، إلا أن زواجه لا بد أن يخدم قضيته لا أن يكون على حسابها وأنه وإن كان لا بد سيكون له بيت.. ولكنه يجب أن يكون بيتاً يهيء له فرصة كبرى لخدمة الشعب. كذلك فقد استطاع حمزة أن يقنع نفسه «بحقه» في الحب، وبضرورة أن يواجه فوزية بحبه من خلال تلك الفكرة النظرية التأملية المحضة التي تقول، أو التي يقولها هو لنفسه، بأنه رجل «يؤمن بالعلم ويؤمن

بالحب. . . ويؤمن أن الناس وجدوا ليحيوا ويحبوا ويسعدوا فليس عيباً أن يحب فوزية إذن. . ».

هكـذا منح حمـزة لنفسه «حق» أن يحب وأن يحيـا وأن يستشعـر السعادة الفردية والخاصة من خلال عمليته العقلية التي كثيراً ما تجنح إلى التحليل والتأمـل و «تفصيص» المسـائـل كما قـالت فوزيـة. ولكن حمزة ــ حتى بتلك النزعة التأملية ــ كان قد أزاح الكثير من العوائق الاجتماعية التي تقف بين الإنسان والطبيعة. إنه وهو المقاتل من أجل بني جلدته ضد كل ما يحرمهم من ممارسة الحياة التي تكفل لهم بشريتهم حقهم فيهـا، وهو الذي يكتشف من خلال المعركة واتصاله المستمر والمتجدد بأنواع مختلفة من البشر، يكتشف الينابيع الحقيقية لوجدان الإنسان، البسـاطة والصـدق والركـون إلى الفهم المبـاشـر لـلأشيـاء وللعـلاقـات وللنـاس وللأفكار، والثقة في العمل وفي المستقبل، والارتباط التلقائي ــ النفسي والعضوي ــ بين نصفي البشرية ــ الرجل والمرأة، الـذكر والأنثى، هـذا الارتباط الذي يتخذ صفة الوضع الطبيعي والعفوي الذي تريده الطبيعـة نفسها ويفرضه قانون الحياة. أقول إن حمزة هذا ما كان بوسعه حتى وإن استخدم كل ما يعرفه من الأقوال النظرية عن ضرورة الزواج الذي صفته كـذا وكذا، والحب الـذي له كيت وكيت من الصفـات، أقول إنـه مهما استخدم من مثل تلك الأقوال فقد كان بوسعه أن يقف في وجه القـانون الأسمى للطبيعة، قانون امتزاج الذكر والأنثى، أو في وجه القانون الأكثر سمواً للطبيعة الإنسانية. قانون بحث كل من الرجل والمرأة أحدهما عن الآخر، عن شبيه لذاته ومكمل لها ومأمن لمخاوفهـا وتجسيد لـرغباتهـا. وكانت فوزية بالنسبة لحمزة ــ كما هو بالنسبة لها ــ ذلك الشبيه والمكمل والمأمن والتجسيد. إن محاولة حمزة المستمرة من أجل إزاحة العقبـات الاجتماعية من طريق الإنسان، والتخلص من الموانع التي فرضها التباين الطبقي أو التعليمي أو الجنسي بين البشر ــ أقول أن هذه المحاولة كانت

تفرض عليه أن يزداد اقتراباً من البساطة والصدق والفهم المباشر الواقعي للأشياء وللعلاقات وللناس وللأفكار، وكانت تفرض عليه أن يثق بالعمل وبالمستقبل ــ إن لم تكن هذه الثقة هي ما ولدت نزوعه إلى إزاحة تلك العقبات والموانع. إن هذا النزوع ــ وبتعبير آخر هذه الثورية هي ما تدفعه إلى اكتساب المزيد من الثقة بالإنسان والمزيد من فهمه.

إلا أن حمزة ــ ذا النزعة التأملية التي لم تتغلب على قدرته على الفعل ــ كان يقف من الحب، من العلاقة السوية بين الرجل والمرأة ــ موقفاً مليئاً بالتحليل والتأمل والاستنتاج والرغبة في المناقشة. إن تحفظاته لم تكن في الحقيقة سوى الموانع العقلية التي وضعها بين قلبه وجسده وبين التكامل الإنساني كرجل وذكر. كان حمزة من هذه الزاوية بعيداً عن الطبيعة أو عن الوضع الطبيعي الذي تفرضه الحياة نفسها، بعيداً عن أن يكون التجسيد الصالح للثورة التي يطمح للقيام بها. ولكنه في اللحظة التي بلغت ثوريته فيها حد الاكتمال، حين أصبح مهيأ لخوض القتال الفعلي، وللانتصار أو الموت. . حينما أصبح مستعداً للقيام بالعمل المباشر ــ من وجهة نظره ــ من أجل تصحيح الوضع الاجتماعي وإعادة سيادة القانون الطبيعي بين البشر. . في هذه اللحظة أصبح حمزة أيضاً مهيأ للحب. كذلك فإن نزعة حمزة التأملية وقدرته على التحليل ورغبته في البحث عن الأصول واكتشاف العلل وتيّارات الاندفاع، لم تكن نزعته تلك ورغبته مجرد ثرثرة لغوية أو ضياعاً لفظياً في غابات الكلمات المجردة، وإنما كانت تعبيراً أصيلاً عن رغبة هذا المثقف العلمي الذي خرج من قلب فئة من المجتمع تتعامل مع العالم أساساً بأيديها، وتتبع أفكارها مباشرة من خلال العمل ــ من خلال احتكاك الإنسان بالطبيعة والآلة والمجتمع أقول أن تحليلاته وتأملاته إنما كانت تعبيراً عن رغبته الحقيقية في الوصول إلى مبرر لفعل «الحب». فالحب عند حمزة ــ علاوة على كونه تلك العلاقة الشخصية والعمل الفردي

بصورة كاملة ــ لم يكن مجرد عاطفة أو شعور وجداني يحمله بمفرده للمرأة التي يحبها. وإنما كان أساساً شعوراً متبادلاً بينه وبين هذه المرأة، إنه لا يستطيع أن يسميه حباً قبل أن تبادله المرأة شعوره. ثم لا بد بعد ذلك من ممارسة هذا الحب، لا بد من فعله. وهذا هو ما علمته فوزية إيّاه، الحب لا يناقش، الحب يؤخذ. إن المضمون العملي لتلك الكلمة لا يمكن أن يتحقق إلا بين الإثنين معاً ومشاركتهما سوياً، لا في عملية الحب وحدها. وإنما في عملية الحياة جميعاً: في الكفاح كما فعل في العمل، في الهرب كما في الإعداد للثورة، في التفكير كما في تطبيق الأفكار، في ممارسة الحب كما في تربية الأطفال. ولذلك فإن حمزة لم يكن مجرد نموذج جديد من الثوار، وإنما كان نوعاً جديداً من العشاق أيضاً، وكان عشقه نوعاً جديداً من الحب. ومثلما كان عليه ــ لكي تنجح ثورته ــ أن يعود بوعيه العلمي الجديد إلى ينابيع التكوين النفسي والتراث النضالي الحقيقي الذي أبدعه شعبه وادّخره، فقد كان عليه لكي ينجح حبّه أن يعود رأساً وفي صدق كامل إلى الاحتياجات العميقة والملحة لروح الإنسان ولجسده، العودة إلى المصدر البسيط لسلوك الإنسان، احتياجه وتوافق رغبة الآخر. وبينما لم يستطع حمزة أن يعثر على بداية الطريق الصحيح لنجاح ثورته طوال الرواية إلا حين سقطت نظارته وقادته قدماه وغريزته إلى زحام الناس وكف المؤلف عن الكتابة، فقد كانت فوزية الطرف الآخر في عملية الحب ــ قادرة على أن تقود خطى حمزة نحو البداية الصحيحة لممارسة حبها في بداية علاقتهما المبكرة، وهكذا لَم يكن حب حمزة هروباً من واجبه، أو محاولة غير واعية للتشاغل عن مهمته الأولى الوحيدة في الحياة، مهمة الثورة وإعادة الأوضاع السوية والطبيعية بين البشر، وإنما كان الحب استكمالاً لإنسانية حمزة. وتصحيحاً لوضعه هو الشخصي، من أجل أن يكون أكثر صلاحية للثورة.

إن نزوع حمزة منذ البداية نحو تصحيح علاقة الإنسان بالطبيعة وإزاحة العقبات الإجتماعية المشوهة بينهما، هو الذي نما في مكان بعيد

إلى حد كبير عن تعقيدات المدينة الاجتماعية، أقول: أن هـذا النزوع، إنما يتبدى واضحاً أكثر ما يكون الوضوح في تلك اللحظات التي تتداخل فيها أحاسيسه الاجتماعية مع ذلـك «الجزء» اليسير من «الطبيعة» الذي تبقى عليه المدينـة بشوارعهـا المسفلتة وأبنيتهـا الحجريـة وضوضـائهـا الصناعية المرهقة. فالشمس ليست هي ذلك النجم المطلق السابح في الفضاء، مشرقاً وضيئاً أو يوشك أن يغيب. والبرد ليس مجرد الإحسـاس بانعدام الدفء أو ارتعاشة الأوصال أو انخفاض درجة الحـرارة، الشمس والبرد وبقية عناصر الطبيعة التي تتمكن من النفاذ إليه من خـلال شوارع المدينة تكتسب عنـد حمزة معنى إنسـانياً متعلقـاً بوضعـه هو الإنسـاني الفردي. أو بإحساسه أو فكره الجماعيين. . «وأتاح له الصباح أن يجعل عقله أكثر سيطرة على نفسه، خاصة وأن الصباح كان برودة ترد الصواب، بـرودة تجعل الإنسـان يرى الأشيـاء في وضوح، بـل وتفقد أشيـاء كثيرة ما يحيطها من بريق ويبدو على صورة أقـرب ما تكـون إلى الواقـع الذي مسح عنه الخيال». . «كانت لا تزال صبحاً، والشمس توزع صفرتها على الناس والأشياء بسخاء. . وتألم حمزة لمنظر الناس وكان قد مضت عليه شهور وهو في سرداب تحت الأرض خرج منه يومها. كانت فيهم ملامح أهل القاهرة الذين يعرفهم ما في ذلـك شك، ولكنهم كـانوا غيـر الناس الذين رآهم لشهور طـويلة قبل الحـريق. . هاهنـا نرى حمـزة والطبيعـة والناس معاً. إن الانهيار الذي يعـانيه حمـزة أو يشاهـده، انهيار الآمـال والتوثب بعد إذ خيل إليه أنه فقد حبّـه، أو بعد حـريق ٢٦ ينايـر وضرب موجة المد الثوري في معـركة القتـال على يد الاستعمـار والملك، هذا الانهيار إنما ينعكس في نظر حمزة على الطبيعة والناس في وقت واحد. إنه لا يستطيع أن يستشعر جمال الصبح دون أن يـرتبط البرد في تفكيـره بضرورة التيقظ والانتباه والمقاومة. ولا يستطيع أن يستشعر روعة إشـراق الشمس بينما هو يعلم كم من الآمال العظيمة قد تحطمت في صدر هؤلاء

الناس المحزونين المُصْطَبِغَة وجوههم بالصفرة، صفرة الشمس التي تولد ـ في نظر حمزة ـ ميتة أو حاملة لون الموت وجرثومته. إنهم قد يزدحمون نفس الازدحام ويسرعون إلى عملهم نفس الإسراع. ولكنه زحام صامت لا ينم عن حياة وإن نم عن كثرة مبعثرة مترهلة مشلولة. وهي سرعة مفزعة خائفة، سرعة «أشياء» تصطدم ببعضها فتتحرك بدافع من الغريزة الهوجاء وليس بدافع من الوعي الهادف. لقد تحولوا في نظر حمزة إلى شخوص مصطفة تحمل لون الشمس الصفراء الميتة. إنه يعكس إحساسه البشري، وضعه الإنساني الخاص والذاتي على موضوعية الطبيعة وموضوعية الآخرين، لكي تستحيل في داخله إلى عنصر من عناصر وجوده ومسببات فعله، متفاعلة معه في مشكلاته القائمة وفي الحل الذي قد يصل إليه.

وهكذا كان حمزة ـ الذي أبدعه يوسف إدريس ـ تعبيراً حقيقياً عن ذلك الجيل من الثوار الذين عرفوا أن الثورة هي علم تغيير المجتمع، وإن الحرية ليست مجرد الاستقلال السياسي وطرد المستعمر، وإن الحرية نفسها ـ بكل جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية ـ لا يمكن الحصول عليها في صورتها النفسية الأصيلة، ما لم يشق الشعب إليها طريقه بالعنف المنظم في مواجهة عنف المحتل المنظم كذلك. ولكن حمزة أيضاً لم يكن مجرد تعبير عن الجوانب الطيبة من ذلك الجيل. لقد التزم يوسف إدريس الحقيقة بكاملها دون أن يحاول اكتشافها. فحمل حمزة نفس ما عاناه جيله من جوانب القصور، دون أن تكون ثمة محاولة من جانب المؤلف لتقييم ذلك القصور، أو اتخاذ موقف منه، فجاء قصور حمزة تقريراً للواقع وليس إعادة للكشف عن معناه. لقد وعى حمزة ـ كما وعى جيله ـ القوانين العلمية تغيير المجتمع البشري وعياً عميقاً. ولكن حمزة وجيله لم يكونوا عمليين إلى درجة كافية بحيث تصبح هذه القوانين ـ كما ينبغي أن تكون ـ أداة في يد الثوار وليست موجهة لهم. لم يعرف

حمزة كيف يمزج هذه القوانين بخبرة شعبه وحكمته وثرائه النضالي وكيف يصوغها بمصطلحات اللغة التي خلقها الشعب لنفسه من خلال حياته ومعاركه نفسها، بحيث تتخذ هذه القوانين صفة البدهية التي تمليها حركة الواقع، لا أن تتحول إلى مجرد «مدرسة» من مدارس الفكر السياسي والاجتماعي.

ما هو حكمنا على حمزة إذن؟ هذا العاشق والمقاتل الثوري؟ مغامر هو كما يراه صديقه الثري السمين بدير، أم بطل كما يراه إسماعيل أبو دومة وفوزية؟

إنه بوعيه العلمي بالثورة وبإيمانه بقدرة الناس على التحكم في مصائرهم وتغيير شكل وجودهم الاجتماعي، ورغبته الأصيلة في تحقيق تلاحمه العضوي بالناس وبمصالحهم الإنسانية البسيطة، أي ببساطته وبقدرته على تجاوز فرديته وتحويل سخطه الشخصي إلى طاقة واعية مفكرة يضعها في قومه، لا يمكن أن يكون مغامراً. إنه لا يسعى إلى اثبات قدرته أو تفوقه، ولا يسعى إلى الحصول على لذة الاكتشاف أو مواجهة الخطر، لا يدور في سلوكه أو تفكيره حول محور ذاتي مغلق المدار. إنه لا ينتهي أبداً إلى حيث ابتدأ، طالما كان قادراً على الأخذ بمثل قدرته على العطاء، وطالما كان قادراً على أن يتعلم بمثل رغبته في أن يعلم الآخرين، وطالما كان قادراً على الحب في صدق يماثل صدق إحساسه بالخوف أو بالندم.

ولكنه أيضاً لا يمكن أن يكون بطلاً، فإنه وقد عجز عن النفاذ إلى عقل الناس ووجدانهم، طالما ظل يعتقد أن عليه أن يخاطبهم بالفكر الصحيح فحسب، لا من خلال صياغة هذا الفكر بلغة الناس أنفسهم، وطالما اقتصر دوره على أن يكون مجرد «انعكاس» لقمة الحركة الاجتماعية، وليس «تجسيداً» لرأس رمحها المفكر المقاتل، وطالما ظل

تعبيراً ضرورياً عن تطور المجتمع وعجز عن أن يكون قوة فاعلة في هذا التطور حينما انفصل بلغته عن لغة الناس، وحينما لم يتجه إلى حيث ينبغي أن يكون، حيث يتجمع الناس المستعدون للقتال والثورة، الذين لا يوجدون في الشقق الفاخرة حيث كان مهربه الأول، ولا في الجبانة حيث كان مهربه الأخير. أقول إن حمزة بهذا الشكل لا يستطيع أن يكون بطلاً. ليس البطل هو طفيل المناضل كما يقول سارتز، وإنما هو التجسيد الفكري، في فرد أو في مجموعة أفراد اجتماعية كاملة، وهو القوة الفكرية الفاعلة في ذروة هذه الحركة، وهو أكثر المناضلين قدرة على الارتباط بمصالح الناس وتجمعاتهم ولغتهم. وبهذه المعاني لم يستطع حمزة أن يكون بطلاً لقد سقطت نظارته عفواً فتوقف عقله المدرب الواعي عن العمل وقادته قدماه وغريزته إلى الزحام ــ إلى حيث يوجد من يقاتل من أجلهم ومن هم على استعداد للقتال إلى جانبه. وحينما انتبه إلى سقوط النظارة، استرد عقله الواعي كفاءته على العمل، فكان أن عاد إلى الجبانة، حيث ينتظره زملاؤه الثلاثة وحبيبته، ويخيل إلي أنه كان ينوي أن يستمر في «الكفاح» بنفس الطريقة معزولاً مع جماعته الصغيرة، بعيداً عن زحام الناس. ومع ذلك فهو ما يزال يتعلم وما يزال قابلاً لاكتساب خبرات جديدة، فطالما كان هدفه هو الثورة وليس المغامرة. وطالما كان إيمانه النظري أن «الشعب» هو من يجب أن يقوم بالثورة وليس مجموعة معزولة من «المختارين»، وطالما كان يسعى أن يسمع الشعب صوته وأن ينضم إليه بجسده وليس بمجرد أفكاره أو نياته الطيبة. فإنه سيظل في نظرنا مناضلاً فحسب.

لقد أبدع يوسف إدريس «حمزة» ليكون تجسيداً لثوار جيل ما بعد الحرب العالمية الأخيرة، فكان كذلك بالفعل دون أن يحمل أثراً من طموح هؤلاء الثوار إلى تجاوز حقيقتهم وما كان بإمكانهم فقط أن يكونوه. لم يكن مغامراً، وعجز عن أن يكون بطلاً. واكتفى لنفسه بشرف النضال

وكان حتى ينتصر نضاله على استعداد لأن يموت، فما كان يتصور أنْ بقاءه على قيد الحياة شرط لهذا الانتصار، وإن كان على استعداد لأن يتقبل كل ما تمنحه له حياته ونضاله من سعادة وحب.

١٣ ـ صورة فوزية في «قصة حب»(*)

هذا النموذج المسطح النمطي في «العنقاء»[١]، نجده وقد بدا صورة حية، وشخصية نامية، حين تمثله فوزية في «قصة حب»، أول روايات يوسف إدريس[٢]، والتي تنقلنا نقلة أوسع من إطار الواقعية النقدية إلى إطار الواقعية الاشتراكية، التي لا تكتفي بعرض الجوانب السيئة في المجتمع ونقدها، بل تبرز بجوارها إشعاعات الأمل وتفصح عن القوى الجديدة الصاعدة وانتصارها على القوى المضادة.

والرواية تصور كفاح شاب وفتاة جامعيين يعملان سوياً ضمن لجنة الكفاح من أجل تحرير الوطن. وهما لا يتعاملان رجلاً وامرأة وإنما إنسانين، لا حديث عن الحب أو الجنس، وإنما عن الكفاح والجماهير المظلومة والمناضلة في نفس الوقت. البطولة في الرواية إذن ليست محصورة في أحد، لذلك فالرواية تقوم على «رؤية ملحمية للحياة والإيمان بوجود الأبطال..»[٣].

(*) د. طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية، مركز كتب الشرق الأوسط، ١٩٧٣ القاهرة، ص ٢٩٧ ـ ٣٠١.

(١) د. لويس عوض «العنقاء».

(٢) صدرت الطبعة الأولى في سلسلة الكتاب الذهبي ضمن مجموعة «جمهورية فرحات» ط. روز اليوسف القاهرة يناير ١٩٥٦.

(٣) «تجارب في الأدب والنقد»: شكري عياد، ص ٢٥٦.

والبطل هنا ــ حمزة ــ لا يسقط برغم القوى المضادة التي تطارده، إذ ينجح في الفلات من أيدي الشرطة وأثناء الهرب تضيع نظارته، ولكنه لم يفقد الرؤية، بل تزداد وضوحاً، إذ عندما دخل وسط الزحام أدرك أن المكان الأمين الذي يمكن أن يختفي فيه هو «قلب الناس أنفسهم».

وفوزية بطلة الرواية ــ التي تصور نشاط الفدائيين سنة ١٩٥١ ــ تقف على نفس الدرجة من التقدمية لفكر الرواية وشكلها الفني، إذ تتعامل مع حمزة ــ دون إحساس بشيء، إلا أنها إنسان يشارك في بناء الوطن. وهي في هذا مدركة أن «الهدف هو اللي بيطور الدافع إلى العمل..»، كذلك تجيد العمل والكفاح وشغل البيت، إذ ليست «مثقفة» وهي ترفض أن تحدثه بشيء عن أسرتها لا لفقرها فالفقر ليس عيباً، بل لأنها تؤمن بالإنسان وحده، وهو في حد ذاته دلالة على الأصل والفصل، وحين عجز عن تدبير مخبأ طلبت منه أن يحضر ليقيم عندهم في البيت، ولكنه رفض. وأثناء الكفاح والعمل معاً أحس أن هناك شيئاً محيراً يحيط بتلك الفتاة.. وحاول أن يعبر لها عن أحاسيسه نحوها بطريقة ملتوية، فقاطعته قائلة: «منتكلم بصراحة أكبر.. متقول يَا أخي إنك بتحبني وتنتهي، وإنك عايزني أحبك.. مش هي دي المشكلة؟! مش هي دي الحكاية اللي اجتمعنا علشانها؟

إحْنَا ورانا إيه غِير كِدَه.. لا كفاح ولا يحزنون.. فضِينا لِلْحب.

وحاول حمزة أن يقاطع ويتكلم ولكنها استمرت: أنا كنت فاكرة إن الناس اللي زيك حاجة تانية.. كنت فاكرة إن العمل الخطير وراهم، أهم من الحاجة التافهة اللي بيجري وراها كل الناس...»[1].

هكذا تفوز فوزية أو الصورة الجديدة للفتاة المصرية كما عبر عنها الكاتب في براعة. إنها ليست امرأة حالمة، بل إنساناً واعياً بكل متطلبات

---

(١) «جمهورية فرحات»، ص ١٢٠.

اللحظة المعاصرة. ولكن حمزة يفهمها في لقاء قال بعد أن خرجت يومها غاضبة «.. أنتِ عزيزة عندي جداً يا فوزية.. أنا مش باحبك حب عادي.. أنا حبيت مصر فيكي، حبيت النيل اللي في وشك، وشمسنا الحلوة اللي عسلت فعنيكي..»[1].

ورغم المثالية في البطولة والكفاح لا تفقد الشخصيات عند يوسف إدريس السمات الإنسانية، إن فوزية هنا ليست «نموذجاً نمطياً» كما رأينا عند نجيب محفوظ ولويس عوض، وإنما هي «نموذج واقعي» يعيش حياة الإنسان بجميع نوازعها وميولها، «إحِنا يجب نعيش ونكافح علشان الناس تعيش.. إحِنا مش رهبان ولا ملايكة.. إحنا بني آدمين».

كذلك فإن فوزية من الناحية الفنية شخصية نامية، والمؤلف لا يقدمها بتقرير وصفي، وإنما يتركها تتحرك في الرواية، لنكتشف مع كل موقف عنصراً من العناصر المكونة لشخصيتها. ليس هناك مفتاح للشخصية أو سمة مميزة لها إلا ما يكتشفه القارىء بنفسه، حيث هو مطالب باكتشاف الشخصية الروائية، وتقييمها فنياً ليعرف علاقتها بالواقع.

والمؤلف يقدم فوزية كاملة الوعي لا بالكفاح ومتطلباته فحسب بل بدورها في المجتمع أيضاً، «إن المجتمع الذي، أوجد فيه ما هو إلا جسد حي كبير، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه.. ولا حياة لي إلا داخل ذلك الجسد أردت أم لم أرد. ولا أستطيع أن أعمل غير ما يعود عليه بالنفع وإلا نبذني... وتخلص مني»[2].

وبناء الرواية يقف على نفس الدرجة من الجودة التي قدمت بها شخصية فوزية، إذ تعكس فهماً واضحاً لمفهوم الواقعية الاشتراكية، يفصح عن رؤية نضالية متفائلة. والكاتب يكاد يجعل البشر يقفون على

---

(١) «جمهورية فرحات»، ص ١٣٣.

(٢) «جمهورية فرحات»، ص ١٤١.

درجة واحدة من الوعي الاجتماعي، حتى العمال: سيد حسنين وإسماعيل أبو دومة وزوجته أم محمود، والزوج العامل يعلل سر وعي زوجته بأنها تسمع الراديو. ثم «ما فيش بيني وبين أم محمود سر، إحنا على الخير والشر سوا».

والكاتب يبدع في التصوير المركّز المعبر عن الواقع الاجتماعي الذي تتحرك الرواية خلاله، دون أن يترك بصمة توحي بوجوده المباشر.

والوصف التالي يدور في خيمة لمعسكر التدريب الذي يعمل فيه حمزة ومعه حسن خفير المعسكر: «ومضى الشاب إلى وابور غاز برجلين اثنين، وكوز صفيح وابريق فخار كبير مملوء بالماء، وعلبة سكر، وأخرج من جيب بنطلونه باكو شاي نصف أوقية.. وبينما كان يشغل الوابور سأله حمزة:

ــ حدش جه؟..

ــ ولا نفاخ النار..

ــ فيه واحد كان مواعدني الساعة اثنين ودلوقتي وربع.. ما جاش يا حسن.

ــ ما جاش..

ــ غريبة..

ــ ما غريب إلا الشيطان..

ثم نظر إليه الشاب وابتسم وأضاف:

ــ أنا موش مصدق..

ــ إيه يا حسن..

ــ إن هنعملوا معسكر تدريب..

ــ ليه يا أبو علي..

ـ مش باين.

ـ بكرة يبان فاهمني إزاي..»[1].

فالكاتب قد عبر عن أفكاره وما توحي به عن طريق كلمات قليلة، أشبه بالرموز الرياضية التي تدل على حقائق أكبر منها، إنها تكاد تؤدي المعنى دون محاولة لمح أي إضافة جانبية عليه. والوصف واقعي كأنه صور فوتوغرافية: فالوابور برجلين فقط والماء في أبريق.. والسكر في علبة.. والشاي نصف أوقية. أما الحوار فإنه أشبه بالكلمات التلغرافية، تقوم اللفظة المفردة فيه محل جملة. لذلك فالكاتب مسيطر بقوة وقدرة على لغته، فالانفعالات وإغراء الموضوعات الجانبية أثرها في فنه. فالكلمات طلقات مصوبة إلى معنى محدد لا تحيد عنه.

على أن الذي نأخذه على هذا الكاتب هو عامية الحوار، لا لشيء إلا لأنه قد يضطره إلى كتابة اللفظة العامية في الحوار ويجوارها اللفظة الفصيحة (إنت مش واسك «واثق» في يا سي حمزة أفندي..)[2]. إن الواقعية لا تعني نقل الواقع بحرفيته، أو تسجيل حديث الناس كما ينطقونه، وعلى هذا فإن دعوتنا إلى الفصحى في الحوار، إنما هي دعوة لاستكمال كافة الأدوات الفنية التي تضمن للأدب خلوده وللرواية امتيازها.

وبعد هذا نؤكد أن يوسف إدريس قدم صورة جديدة للمرأة في «تجربة حب» تروعنا صورتها من الناحيتين: الفكرية والفنية.

ولا شك أن سنة ١٩٥٢ ساعدت على أن تتعدل صورة المرأة في الحياة، وبالتالي في الرواية حتى عند بعض الكتاب الرومانسيين، بل إن كاتباً مثل إحسان عبد القدوس الذي حصر نفسه في دائرة التعبير عن الفتاة

(١) «جمهورية فرحات»، ص ٥١.

(٢) «جمهورية فرحات»، ص ١٦٩.

المراهقة نجده يقدم من خلال شخصية نوال في رواية «في بيتنا رجل» (١٩٥٨) صورة مغايرة لصورة الفتاة في أدبه، إذ تشترك في العمل الوطني من أجل إنقاذ البطل الثائر إبراهيم حمدي. وتتحرك من غير إحساس بتوترات الجنس، «لقد غير الثائر من مفاهيمها ومعتقداتها، وأصبحت تفكر كثيراً قبل أن تعلن رأيها في هدوء وروية كأنها زعيمة، كأن البطل يعيش في صدرها وينطق بلسانها، كأن إبراهيم معها دائماً»[1].

١٤ ـ فلسفة الحرام عند يوسف إدريس[*]

ليس الاتجاه الواقعي في الفن، إلا اتجاهاً فحسب، أي أن الالتزام بالواقعية في الأدب، لا يعني مطلقاً، الالتزام بأسلوب معين في التعبير، ومنهج محدد في التفكير، وإذا كان البدوي وحقي ولا شين، هم رواد الاتجاه الواقعي في القصة المصرية الحديثة، فإنَّ واقعية ذلك الجيل كانت تشوبها الرومانسية حيناً، أو التعميمات التجريدية حيناً آخر. ومن ثم كان الجيل التالي لهم ممثلاً في عبد الرحمن فهمي وشكري عياد ويوسف إدريس، أكثر وعياً وواقعية، حين تخلصوا رويداً من تضخم الانفعال والتجريد، وعنوا إلى حد كبير بالجزئيات الصغيرة.

وتكاد تتلخص الخطوط العامة للواقعية في أذهان أدبائنا، بخطين أساسين هما:

العناية المفرطة بالفئات الكادحة من الشعب، والتأكيد على أن «الخير» هو السمة الأساسية للجنس البشري، وإن توارت أحياناً تحت ركام الظروف الاجتماعية السيئة.

---

(١) «في بيتنا رجل»: إحسان عبد القدوس ط. دار الهلال، ص ٣٤٧.

(*) الدكتور غالي شكري. أزمة الجنس في القصة العربية، بيروت ١٩٦٢.

ولقد أسهم تطور الأحداث الاجتماعية والسياسية في المنطقة العربية في تكوين تيار نقدي تخصص تماماً في صياغة الاتجاه الواقعي في ذلك الإطار السابق، واتخذ من القصاص يوسف إدريس نموذجاً ممتازاً لدراساته. والحق أن هذا الاختيار لم يكن عبثاً، وإنما كان تجسيداً حقيقياً لأزمة الاتجاه الواقعي، حين يقصر نظرته للواقع على الفئات الاجتماعية الدنيا، والخير الكامن في أعماقها.

لهذا خلت دراسات ذلك التيار، من البحث عن جذور الواقعية في الأدب العربي، حتى يصبح توجيه الأدباء والفنانين نحو الاتجاه الواقعي نابعاً من تاريخهم ونابضاً بتراثهم فلا يقال ــ ما قيل بالفعل ــ أن التيار «نظرية مستوردة» لا تتفق مع واقعنا.

وإذا كان اللوم الأكبر في هذا التقصير، يقع على كاهل النقاد في المقام الأول فإن اللوم الحقيقي يقع على الرؤية السياسية السطحية التي كان من شأنها تضخم الأنفعال بالأحداث السياسية والاجتماعية في المنطقة تضخماً مبالغاً فيه، يزيف جوهر العمل الأدبي.

ولعل امتياز يوسف إدريس الأساسي، هو قدرته الخاصة التي ابتعدت به عن ذلك العيب الخطير في أدبنا الواقعي، بل العيب الخطير في تشويه معنى الواقعية. على أنه ــ مع ذلك ــ لم ينج من الإطار العام الذي حدده أولئك النقاد من جهة، والذي أوحت به تطورات مجتمعنا في شقيها الاجتماعي والفكري.. فقد بدأت الطبقات الشعبية تعتلي منبر الأحداث، ثم رافقتها الفلسفات المؤيدة لهذا الاعتلاء، المدعمة له في كافة مجالات المعرفة. وكان الأدب هو المجال الأول.

وفي مجال الأدب برز يوسف إدريس وقتئذ، كأديب «واقعي» ممتاز، ذلك أنه ــ بفهم عميق لفن القصة القصيرة ــ أنقذ الاتجاه من الاتهام الذي وجه إليه من الاتجاهات التقليدية الأخرى: وهو تغليب

الجانب السياسي، على بقية الجوانب الفنية في العمل الأدبي. وظل يوسف إدريس «منقذاً» أمداً طويلاً . . . إلى أن أصبح تفرده بالامتياز الفني دون بقية الأدباء «الواقعيّين» ظاهرة مرضية، أوقعت الحركة النقدية المصاحبة للاتجاه في مأزق حرج.

ثم بدأ يوسف إدريس نفسه، يشب عن الطوق، ويسلك طرقاً جديدة في التعبير. وسواء بلغ فيها درجة الكمال، أو هبط منها عن مستواه السابق، فقد تخلي أصحاب الاتجاه عن ذلك الابن المتمرد. وبالرغم من ذلك، لم يتخلَّ يوسف عن الإطار العام الذي استضافه لأعماله منذ بواكير إنتاجه الفني. فقد ظلت الفئات الكادحة هي الأرض الاجتماعية والفكرية. التي يخطو عليها منذ «أرخص ليالي» إلى «العيب».

ولا ضير مطلقاً. أن يتخصص الأديب في شرحة اجتماعية بعينها. بحيث لا يكرر نفسه من عمل إلى آخر. أي لا يتورط في التقاط ظاهرة، أو الالتقاط من زاوية بصفة دائمة وإنما يجتهد في اكتشاف الظواهر المختلفة والزوايا العديدة، فيكسب أدبه خصوبة وغنى قل أن يكتسبهما من يصور الكثير من الفئات الاجتماعية بنظرة وحيدة الجانب. ومن هنا جاء تصوير يوسف إدريس لأزمة الجنس في مجتمعنا، تصويراً بالغ الأهمية، لأنه يلتقط ظواهر عديدة من زوايا مختلفة. ففي قصة «أرخص ليالي» ــ التي ظهرت ضمن مجموعة تحمل هذا الاسم عام ١٩٥٤ يصور القناع الجنسي عند تلك الفئات المطحونة، كانعكاس للضياع النفسي وكلاهما انعكاساً للضياع الاجتماعي.

كيف اكتشف هذه الظاهرة؟

إن التحقيق الفني للفكرة، يضع أيدينا ــ مع الفنان ــ على الظاهرة كما يلي: ان «عبد الكريم يحس مللاً زاحفاً على كيانه بعد صلاة العشاء

ويريد أن (يسلي الوقت) في أي مكان وبأية طـريقة. ولكن المكـان أي مكان، والطريقة، أية طريقة، تكلفه بضعة قروش. وعبد الكـريم خالي «الوفاض» تماماً. . وأخيراً استقر في وسط داره، وقد أغلق البـاب بالضبة والمفتاح. وتخطى أولاده، وهو يزحف في الظلام على قبوة الفرن حيث يتناثرون. ومصمص بشفتيه وهو يئن منهم ومن الـظلام ويعتب بينه وبين نفسه على الذي رزقـه بستة بـطون تأكـل الطوب ـ وكـان يعرف طـريقه فطالما علمته ليالي البرد الطريق. وعثر آخر الأمر على امرأته. ولم يزغزغها وإنما أخذ يطقطق لها أصابع يدها، ويدعك قدميها اللتين عليهما التراب بالقنطار، ويـزغزغهـا في خشونـة بعثت اليقظة المقشعـرة في جسدهـا. وصحت المرأة على آخر لعنة أصابت طنطاوي في ليلته. . وسألته في غير لهفة وفمها يملأه التثاؤب عما جناه الرجل حتى يسبه في عز الليـل فقال وهو ينضو ثيابه، ويستعد لما سيكون:

ـ هه. . الله يخرب بيت اللي كان السبب.

بعد شهور، يقول الفنان «كانت النساء كالعادة يبشرنه بولد جـديد وكان هو يعزي نفسه على السابع الذي جاء في آخـر الزمـان، الذي لن يملأ طوب الأرض بطنه هو الآخر». . ونحن لن نستقبـل الولـد الجديـد بفـزع، كما يتـوهم الكاتب، بـل إننا نستقبـل تجـربـة الأدب بفيض من التساؤلات حول الأزمة الضارية المحكمة حول عنق الإنسـان الكادح في بلادنا، وكيف أن شبحها يظلل كافة المنافذ أمامه بالسواد، فلا تعود عيناه تريان ومضـة نور. . وإنمـا تصبح حيـاته نسيجـاً داكناً من الـذل والفاقـة والعلاقات غير الإنسانية. حتى أن العلاقـة بين الرجـل والمرأة، تصبـح تعـويضاً عن الملل، وتعبيـراً قاسيـاً عن أنه لا يـوجد شيء آخـر! فبينما يفترض المرء أن العلاقة بينه وبين الأنثى، مصدر متعة مشتركـة، يضطر تحت وطأة الضغط الاجتماعي أن يتحـول بها إلى «مخـدر» من جانبـه، وإلى «واجب» زوجي من جانب المرأة، تؤديه بحركـة آلية، وتبتعـد بها

العلاقة تماماً عن المستوى الإنساني، لأنهما يعيشان أصلاً دون هذا المستوى.

والفنان يعرض لنا الظاهرة من زاوية محددة، هي لحظة الفراغ في حياة الرجل والنوم في حياة الرجل. . أي أنه ليست هناك أية عوائق تحول دون انجاز المستوى الإنساني للعلاقة. . إلا ذلك الإحساس العميق بالملل لدى الرجل، فيحاول تسلية الوقت بأي ثمن والمرأة تحاول النوم ولا ينجح كلاهما. . لأن الرجل لا يملك «أي ثمن»، والمرأة مرغمة على اليقظة حين تداعب جنبها زغزغات عبد الكريم الخشنة. وبين معادلات الرجل والمرأة، للوصول إلى حلٍ يستعرض الكاتب البناء الاجتماعي للقرية من خلال ألوان التسلية التي «يقتلون» بها الوقت، فيستعرض لنا في واقع الأمر الفجيعة الاجتماعية الحية في أرضنا، ثم نلتقي مع مداعبات عبد الكريم لطنطاوي الخفير، ومداعبات الأطفال لعبد الكريم فنحس أننا نلتقي فعلاً مع الوجه النفسي اليائس لهذا الإنسان الذي يهرول بخطى سريعة نحو الدمار النفسي الكامل. . لهذا السبب لا يعبأ عبد الكريم بكوم اللحم الذي لا يجد اللقمة، ويوقظ المرأة بأصابع جفت فيها الدماء، ويمارس معها شيئاً، تتكور نتيجته في بطنها، ليستقبل الدنيا قبل موعده الرسمي بشهرين، جعلنا ذلك الشيء الذي مارسه أبوه مع أمه، قائلاً في هيكله العظمي الواهي، الذي يشف من خلال جلده الرقيق الخالي من اللحم، أنه شيء رخيص للغاية، شيء يرقد في أسفل مراتب السلوك البشري. أما نحن ـ والفنان معنا ـ فندعوه ـ من بعيد بالضياع الجنسي ربيب الضياع النفسي وكلاهما نتاج الضياع الاجتماعي.

هذه هي المعادلة الفنية ـ والاجتماعية والفكرية في نفس الوقت التي يريها لنا يوسف إدريس منذ بداية حياته الأدبية: الجانب الفني عنها ـ أو التعبيري ـ منها، هو تصوير الضياع الجنسي، تكثيفاً لضياعه

النفسي. والفنـان يسلك من أجل ذلـك، طريق الاستقـطاب للجزئيـات الصغير في بؤرة ضوئيـة واحدة. . أي أنـه يستجمع التفـاصيل الـداخلية والخارجية لشخصيـة عبد الكـريم، حتى يصل بنـا إلى الاقتناع الكـامل بـالسلوك، النهائي لهـذه الشخصية. وبـذلك نحصـل على بناء منـطقي تماماً، متسق للغاية.

والجانب الفكري والاجتماعي لمعادلة يوسف إدريس، هو الاهتمام بالطبقات الشعبية اهتماماً إنسانياً يتعاطف مع قضـاياهـا في الحياة، وأن مـا نراه من شـرور وآثام في سلوك أبنـاء هذه الـطبقات، ليس إلا نتـاجاً للأنظمة الاجتماعية السيئة.

ولقد كان الجانبان ــ الفكري والتعبيري ــ بمثابة رد الفعل الطبيعي للاتجاهات السابقة في تاريخنا الأدبي، حيث كان اهتمامها بمشكـلات الطبقة الوسطى والطبقات العليا عموماً في المقام الأول، كما ظل موضـوع «الحب» في إطاره الرومانسي هو شاغلها الأكبر فترة من الزمن، وكذلك اقتصـارها في تجسيـد الشخصية أو المـوت أو التجربـة، على الخطوط العريضة جداً.

على أن «رد الفعل» هنا، ليس بالعامل الحاسم في تكـوين اتجاه يوسف إدريس، وإنما ــ كما سبق أن قلت ــ كانت الأحداث التي يمر بها مجتمعنا، تدفع إلى وجداننا دفعاً بـالفئات المسحـوقة التي أسهمت في تطور هذه الأحداث. تصاحبها في ذلك نظرتها إلى الحياة.

وبقي هذا المنهج في التفكير والتعبير، مصاحباً لكتـابات يـوسف إدريس إلى اليوم. . مهما تفـاوتت أعمالـه في الجودة والاكتمـال ومهما تباينت الزوايا والظواهر التي يعالجها. . بل ربما كان تبـاين هذه الـزوايا وتلك المظاهر هو العامل الوحيد، الذي ما يزال يضفي على انتـاج هذا الفنـان، خصوبـة وغنى. ولو أنـه تطور بمنهجـه خلال الثمـاني سنـوات

الأخيرة، لحقق هذا الكاتب في مجال القصة القصيرة خطوات ريادية باهرة.

غير أن تناقضاً أساسياً في منهج يوسف إدريس ـ على وجهيه الفكري والتعبيري يحول دون تحقيقه هذه الخطوات يكمن هذا التناقض بين عنايته المفرطة بالتفاصيل الدقيقة في مجال التعبير، واللجوء إلى التعميم والاطلاق في مجال الفكر. ويتضح هذا التناقض بجلاء في مقارنة سريعة بين أقصوصة «أرخص ليالي» وقصة «العيب» أي بين بداية انتاجه الفني، وأحدث مراحل هذا الإنتاج. سوف نكتشف قرابة شديدة الأهمية بين العملين، تمليها وحدة النظرة التعبيرية والفكرية، الفرق الوحيد بينهما أن «أرخص ليالي» حين ظهورها، كانت دفعاً ثورياً للقصة القصيرة، بينما «العيب» لا تسجل شيئاً جديداً، بعد مرور سنوات عديدة على التجربة الأولى. «العيب» تناقش الخطيئة كثمرة للمجتمع «في المدينة» بأن تبدأ الفتاة سناء عملها بإحدى المصالح الحكومية وتعرف البنت خلال فترة قصيرة أن هناك عالماً آخر غير العالم الذي تراه. فقد عرفت هذه أن زملاءها جميعاً يتقاضون من زبائن المصلحة مبالغ باهظة مقابل أدائهم لبعض التسهيلات الخاصة بأعمال هؤلاء الزبائن ـ ويحاول زملاؤها، أن يدخلوها في زمرتهم، غير أنها ترفض بإصرار. حتى أن شقيقها تمنعه المدرسة من دخول الامتحان لعدم سداده المصروفات ولكنها تصمد أمام الاغراء ويبذل «محمد الجندي» جهوداً كبيرة لـ «التهام» سناء، شكلاً وموضوعاً.. فهو يريد أن يستحوذ عليها كأنثى جميلة كما يبتغي ضمها إلى حظيرة الرشوة. وأخيراً جداً، تجد سناء نفسها كمن يطلق البخور في بيت للدعارة، أنه مشهد هزلي، لا بطولي.. وتنهار أمام «المائة جنيه» التي ألقاها «عيادة بك» في أحد أدراجها، وتنهار في نفس الوقت أمام محمد الجندي.

«يا أخي فلقتني.. كازينو الحمام.. ح تلاقيني بكرة الساعة ستة

هناك، نطقت الجملة وسكتت هنيهة، في أثنائها إقشعر جسدها لدى صورته حين مرت بخيالها، وهو يهدر هدير الكلب «الرجل» ووجدت نفسها تقول:

ــ والله إيه رأيك؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا».

وهكذا تبدي مأساة سناء النفسية كأنعكاس لمأساتها الاجتماعية.

وما يقال من أن «التصميم الذهني» في القصة أفسدها، هو قول بعيد عن التأني لأن كل فنان عظيم يصمم عمله الفني ذهنياً، بمعنى أنه يخطط له الهيكل العام قبل الصياغة التفصيلية، ولكن «الذهنية» في قصة «العيب» يقصد بها على الأرجح تلك المعادلة الإدريسية التي سبق أن أشرت إليها، والتي تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيء للمجتمع. إن يوسف يتتبع سناء تتبعاً مذهلاً لكافة خلجات نفسها من الداخل، وكافة لحظات سلوكها من الخارج ويدقق كثيراً في اختيار التفاصيل الصغيرة الميكروسكوبية التي تمنح المشهد جميع المبررات لوجوده. ثم يحدث التناقض الأساسي في أدب يوسف إدريس، إذ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا إلى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع، وإنما تعطينا تجريدات مغرقة في الاطلاق والتعميم. فقد كان الخير والشر والوراثة والبيئة، تقسيماً أقرب إلى الصواب في مرحلة متخلفة من مراحل التطور الحضاري. أما الآن، فقد تقدمت العلوم التي تثبت أن الإنسان والكون والمجتمع، أشياء غاية في التعقيد، ومن السذاجة تصنيفها تصنيفاً متعسفاً فنقول أن المجتمع هو الأب الشرعي للخطيئة ونمضي. إن هذا لم يعد كافياً للوعي بالذات البشرية وعياً حقيقياً. أجل، إن هذا صحيح بشكل عام، ولكن القصة المعاصرة لا تصنع «الأكليشية». وإنما تصنع شيئاً معجزاً للغاية، وذلك هو التخصص الحاد في جزئية كثيفة معقدة من نفس الإنسان، وتهدينا في نفس الوقت نظرة شاملة للإنسان والكون والمجتمع. ويوسف إدريس عندما يتتبع سناء تتبعاً ميكروسكوبياً، ولا نحصل منه على هذه النظرة

فلأن اختياره للتفاصيل كان يقع في منطقة التقسيم المختلف لمعنى الإنسان، وذلك التقسيم اليسير المطلق. بل أن هذا «اليسر الفكري» كان ينعكس على القصة بيسر تعبيري مماثل، فما أسهل أن يصور الفنان الصراع بين الخير والشر، وأن يبين في النهاية أن الشر هو خطيئة الظروف الخارجة عن إرادة الإنسان. حتى أصبحت هذه الظروف مشجباً مظلوماً لكل خطايانا.

ويوسف إدريس، لا يسقط أبداً في هوة «التفاؤل» التي خطط أبعادها ذو العيون المتورمة سياسياً.. إنه لا ينظر إلى الخير والشر نظرة ميكانيكية، وحيدة الجانب، بل ينظر من عدة زوايا، وإلى مختلف الظواهر. ولذلك فالتجربة عنده متجددة غنية. ولكن منهجه في تحقيقها التعبيري، هو الذي يسقط بهاوية في هوة المعادلة الرياضية. فليس من شك أن تجربة الفتاة التي تدخل مصلحة «رجالي» لأول مرة في تاريخ هذه المصلحة، هي تجربة أصيلة، وبنت مجتمعنا. بالإضافة إلى أنها تسجل إحدى المراحل الهامة في تاريخنا الاجتماعي. ولقد اكتفى يوسف إدريس في تعبيره الوجداني عن هذه المرحلة، بأن القديم ما يزال قوياً، وأنه يستطيع أن يغتال الجديد. وهذا صحيح. ولكن الأزمة الحقيقية ليست كامنة في عملية الاغتيال هذه، وبالتالي ليست كامنة في مئات الظروف الشاقة المريرة المحيطة بالموظفين عامة، وسناء خاصة. إن الموظفين عموماً ليسوا شراً خالصاً أو خيراً خالصاً ــ والمؤلف يصف الإنسان بهذا المعنى ــ أحياناً ــ بل أن معنى الشر والخير نفسيهما في غاية التعقيد. كذلك فإن سقوط إحدى القلاع في ذات الإنسان كقبول سناء للرشوة مثلاً، لا يعني مطلقاً سقوط بقية القلاع، فتفرط في شرفها مرة واحدة ــ إن مجموعة القيم عند الفرد والجماعة موغلة في التشابك حقاً، ولكنه تشابك معقد، بحيث لا نستطيع أن نجمع هذه القيم على قماشة بيضاء، إذا رفعها الإنسان في لحظة ضعف، رفعت بأكملها، وإذا

أبقى على واحدة منها، أبقى على الكل. وهذا هو ما يجعل قصة يوسف تبدو كما لو أنها كتبت بخطة عقلانية مسبقة. ولا يقابل العقلانية، العشوائية أو التخبط أو الغيبوبة، بل يقابلها مزيد من دراسة المجتمع مفصلاً، والبحث عن أدوات ومناهج جديدة للتعبير عن أحداث ما يقوله المجتمع. وفي «العيب» أزمة واضحة، ولكنها أزمة مسطحة تسطحاً غريباً لأن الفنان ضيق عليها الخناق بين جدارين: الخير والشر ثم أسند الإنسان على جدار الخير، وأسند الظروف على حائط الشر، وجعل بين الإنسان وظروفه صراعاً حاداً تبادلا فيه مكانيهما جملة مرات. ولا ريب أن الصراع بين الإنسان وظروفه هو الموضوع الأصيل للفن. ولكن هذه الظروف لم تعد القضاء والقدر أو الوراثة والبيئة. لقد تعهدت ظروف عصرنا بصورة لم يسبق لها نظير فيما مضى ــ وأوضحت معالم أزمة الضمير في جبين أجيالنا، أعمق من أشكالها السطحية التي تبدو عند دخول الفتاة مصلحة تستقبل الفتيات الموظفات لأول مرة «كأنما كانت تفتش عن حظيرة للرجال هم موجودون فيها بمختلف الأنواع والأشكال والأحجام بحيث تصبح كل مشكلتها أن تختار، ماذا حدث حتى أصبحت مشكلتها بعد بضعة أسابيع من الوجود بالحظيرة ومن احتكاك بالرجل في مجال الوظيفة وبعد موعد أو اثنين خرجت فيها بلا حماس كبير مع زميلين لها، ماذا حدث وأنساها هدفها الأساسي وفقد الرجل طعمه القارص؟ لأول مرة بدأت تجد له في نفسها مذاقاً جديداً، لا يلدغ، ولا يجعل جسدها يقشعر، ولا يصيبها بأي إحساس يمت إلى الحنس بصلة، وأصبح كل ما يعنيها في الحظيرة أن تعرف من هو الرئيس من المرؤوس ومن صاحب المستقبل، إذ هناك، في مؤخرة عقلها، كانت مشاريع المغامرات قد تغيرت بقدرة قادر إلى مشاريع أدهشتها، زوج تختاره بعقلها المجرد من الهوى وبوعيها المجرد من الشعور، بل من شهور تطورت مشاريعها تطوراً آخر وأصبح همها لا أن تسعى «للترقي» عن طريق اختيار الزوج الأرقى

في الوظيفة والمستقبل، وإنما للترقي عن طريق أن تترقى هي وتحتل الوظيفة التي يتنافس على خطبة صاحبتها المتنافسون، ولا بأس هنا من استعمال كل الطرق وأي الطرق للحصول على الوظيفة الأحسن، بالعمل المتواصل لكسب رضاء الرؤساء، بالشكولاتة أو البنبون أو بأنوثتها. حتى أي تطور خطير أصابها، هي التي ذهبت تفتش عن الرجال في العمل «لاشباع» أنوثتها، فانتهت في أقل من شهرين إلى التفتيش عن العمل ونتائج العمل في الرجال حتى لو اضطرها الأمر «لاستعمال» أنوثتها، وجعلها وسيلة للوصول في ذلك الميدان الجديد الذي اكتشفت في حظيرة الرجال وجوده؟!» (ص ٧٢).

أي أنه ليست ثمة أزمة «جنس» مطلقاً، لأن كسرة الخبز تحتل المكان الوحيد من اهتمامات المرأة والرجل على السواء، وبالتالي فأزمة الضمير هي أزمة الحفاظ على مجموعة من القيم تتعارض مع الواقع. وليس هذا شيئاً صحيحاً. بل ان القصة نفسها ــ وهذا يدعو إلى الدهشة ــ تنتهي بأن تفرط سناء في أنوثتها على أثر قبولها الرشوة وقد كان المنطق السابق ينتهي على تحقق الفكرة فنياً، سبباً رئيسياً في أن ينزلق الفنان إلى القول بأن الإنهيار الخلقي يشتمل على كافة القيم جميعها. أو كما تقول المسيحية «من أخطأ في واحدة، فقد أجرم في الكل» وكأن النفس الإنسانية هي من البساطة المتناهية للدرجة التي معها تدخل سناء المصلحة مع بداية القصة ملاكاً طاهراً، فإذا أرغمتها لقمة العيش على قبول الرشوة، أصبحت شيطاناً رجيماً.

لهذا يختل المحور الدرامي في القصة، بالرغم مما يبدو للبعض من «ذهنية» في التصميم. يبدو هذا الاختلال واضحاً في التمهيد الشديد الحرارة، الذي قدم به الكاتب لمشكلة سناء مع شقيقها، ثم صمودها في وجه العاصفة، غير أننا نفاجأ بعدئذ بانهيارها دون مقدمات خاصة بلحظة الإنهيار بالذات، أي أن الحديث يفتقد إلى المبرر الحقيقي للتحول،

خاصة إذا كان هذا التحول ليس قاصراً على قبول الرشوة وإنما هو نقطة تحوّل أساسية في حياة سناء، يدعها تتهاوى بلا مبالاة أمام محمد الجندي قائلة «ولا يهمّك» دون آية مبرّرات لهذا السقوط الأعظم. أي أن التحول الأول غير المبرر ــ جزئياً ــ قد تسبب في سلسلة متعاقبة من التحوّلات غير المبررة فنياً بل ربما تضمن المحور الدرامي للقصة ــ أزمة سناء الضميريّة ــ على مبررات كثيرة تحول بينها وبين السقوط النهائي، فقد تعمد المؤلف أن يحيطها بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديثة، التي تنتهي حتماً إلى مصير معيّن، ولكنّه أغفل في الوقت نفسه مجموعة ضخمة من الظروف التي رسمها المؤلف. حينذاك أي في ظل الدائرة الواسعة المحيطة بأزمة سناء فعلاً، كانت تتحرك الفتاة بحركة أكثر، لترسم مصيراً قد يختلف عن المصير الذي رسمه الفنان.

ولكنها المعادلة الذهنية المترابطة عند يوسف إدريس ترابطاً محكماً هي التي تمزّق الفتاة بين الخير والشر صراعها الجبار ضد القوّة الاجتماعية الخاطئة. فإذا سقطت سناء جاء سقوطها غسيلاً قذراً معلقاً على مشجب تلك القوى. وهذا هو التعميم والتجريد والإطلاق وميكانيكيّة النظرة، التي تجعل القصة في جوهرها ممكنة الحدوث في أي زمان أو مكان ــ لولا التفاصيل المصريّة الخالصة ــ أو يمكن حدوثها خارج الزّمان والمكان ــ لولا تقيّد الفنان ببعض الأحداث التاريخيّة ــ والحدوث هنا لا يعني مطابقة المعلومات التي جاءت بها القصة على الواقع الفوتوغرافي، بل هو تجرد التجربة الفنية من أخطر عناصرها، هذا الشيء الخاص للغاية الذي نميز به بين تجربة وأخرى الشيء الذي يحاوله يوسف إدريس في بعض قصصه، بجهد واضح. ففي قصة «أبو سيّد» ــ التي ظهرت ضمن مجموعة «أرخص ليالي» ــ صور العلاقة بين الرجل والمرأة في حالة أزمة جنسية خالصة، ذلك أن الرجل ــ أبو سيد ــ فوجىء ذات مرة بأنه عاجز عن إقامة العلاقة من جانبه، ومنذ

تلك الليلة، وهو يتعاطى الوصفات البلدية بكافة أشكالها بلا جدوى، ولم يعمد الفنان إلى تصوير البؤس الاجتماعي الذي يعيشه شرطى المرور، وإنما أحسسنا هذا البؤس في لمسات سريعة تشابكت مع المأساة بحكم الضرورة. وكان من الممكن أن تكون هذه الأقصوصة من أروع الأعمال التي عالجت العجز الجنسي، لولا النهاية التي أقحمها الفنان أقحاماً عليها، فبدت نشازاً غريباً عن جوهر القصة إذ يبصر الرجل ـ فجأة ـ ابنه «سيّد» فيتأمله قائلاً:

«سيّد.. يا سيّد تعال يا سيّد.. اقْعد هنا جَنْبي... إيوه كِدَه.. يَابْني يا حَبيبي.. باسم الله ما شاء الله.. وكبِرْتِ يا سيّد. بقيت طُولي.. خلّيني أبوسك يا سيّد.. هه. وكَمان مَرّة.. يَابْني كُنْتِ فين.. وأنَا فين.. وكبرت يا سيّد وحتبقى راجل.. واجوّزك يا سيّد.. سيّد.. حَجَوّزك واحدَة.. حلوة، لأ.. أرْبَعَة حلوين عَشان خَاطرك.. وتبقى راجلهم.. فاهِم.. فَاهِم يعني إيه راجلهم يا سيّد.. مَعلش.... بكرة حَتِفهم.. وتخلّف.. سامع يا سيّد حتخلّف.. وأشيل خلفتك يا سيّد.. بايدي دى.. فاهِمْ يا سيّد».

وحقاً نحن نتلمس ضراوة الأزمة في كلمات الرجل. الذي يلحّ على رجولة ابنه إلحاحاً له مغزاه: حتبقى رَاجل، حجوّزك أربعة، وحتخلّف.. هذه التعبيرات جاءت مشحونة بالأزمة، ولكن النهاية ككل صنعت ثقباً هربت منه ملامح الأزمة، وبقي جنين الأزمة لقيطاً تيتمت حياته في «الذهول» الاجتماعي من المأساة، وهكذا تفقد الأزمة دلالتها وبالرغم من ذلك، فهذه الأقصوصة إحدى القصص القصيرة القليلة في أدبنا الحديث التي أومأت بأن صاحبها ـ لو أخلص لهذا الشكل الفني ـ لحقق فيه الشيء الكثير. وما زلت أذكر الحماس الملتهب الذي كان يتحدث به يوسف إدريس في إحدى ندوات نادي القصة عام ١٩٥٥

تقريباً، الحماس الذي جعله يقول ما معناه «على كاتب القصة القصيرة أن يفتديها بعمره». ولا أذكر أن أحداً من أدبائنا قد أخلص لهذا المعنى إلا محمود البدوي، الذي لم يبتعد عن معالجة الأقصوصة طوال حياته الأدبية. أما يوسف إدريس فقد راح يكتب المسرح والأقصوصة الطويلة والمقال الصحفي. ولا ضير على الأديب طبعاً أن يمارس العديد من الأشكال التعبيرية في وقت واحد شريطة ألا يتم ذلك على حساب فنه.
وأنا أعتقد أن تحول اهتمام يوسف إدريس عن القصة القصيرة ـ فنه الأساسي ـ قد انحدر بالمستوى العام لهذا الفن في أدبه. وما زالت «أرخص ليالي» و «جمهورية فرحات» من أعظم أعماله في ميدان القصة القصيرة. فلم تحل عيوب منهج التعبير ومنطق التفكير لدى الكاتب، دون أن يعطي الأقصوصة معناها السليم وقد أدت خصوبة التجربة الإنسانية في أدبه ـ بتعدد ظواهرها ومعالجتها ـ أدت به إلى النجاح في كتابة القصة القصيرة لما تعتمد عليه من الحاجة الشديدة إلى الظاهرة المفردة والزاوية الحادة في التقاط التجربة. ومن هنا كان يضطر يوسف إلى اغفال التعميم والإطلاق في التعرف على الخير والشر والانتصار للخير دائماً، وتصوير الحدث والتجربة والشخص في إطار تجريدي لا يرحم في معادلة رياضية تقول بأن تجسيد الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدي إلى كافة أمراضهم الاجتماعية. وتنحو القصة القصيرة عند يوسف ثانية، حين تكون شديدة التفرد، من التناقض بين اسهابه في سرد الدقائق الصغيرة المحيطة بهيكل القصة وبين دلالتها العامة الشديدة التعميم، تنحو على النحو الذي نشاهده في قصة «أبو سيد» فقد عنى المؤلف أساساً بالأزمة في حالة حضور، ثم تتبعها في تلافيف البنيان النفسي للشخصيات. ولم يكن الخيط الذي يربط الداخل بالخارج خيطاً اجتماعياً محضاً. أي انه لم يصور لنا الأزمة النفسية نتاجاً تقريرياً مباشراً للأزمة الاجتماعية وإنما تحولت إلى جزئيات العالم الداخلي وليس العكس. فقد كان ثمة ارتباط

وثيق بينهمـا. ولكنه ليس ارتبـاطاً ميكـانيكياً، بـل همزة وصـل حية بين احساس الفنان ووجدان المتلقي، بطبيعة الأزمة التي يعيشها «أبو سيـد» و «أم سيد» أيضاً.

كذلك الأزمة التي عاشتها «فاطمة» و «فرج» و «غريب» في القصة الرائعة «حادثة شرف» ـ التي ظهرت ضمن مجموعة بهذا الاسم عن دار الآداب عام ١٩٥٨ ـ فقد حاصر الفنان «العزبة» حصاراً دقيقاً، فلم يوجز لنا مشاعر الناس والتركيب الذاتي لـلأفراد، وإنمـا أحاط هـذه المشاعـر وذلك التركيب، بكشافات اضاءة ضخمة. «فالعزبة صغيرة والنـاس فيها عـائلة واحدة ولا يعـرفون بعضهم البعض معـرفة دقيقـة فقط، ولكن كل واحد يعرف عن الآخر أدق دقائقه وأخص أموره، حتى النقود القليلة التي قد يكتنزها أحدهم، يعرفون مكانها بالضبط وعددها والطريقة التي يمكن أن تسرق بها. ولكن أحداً لا يسرق أحـداً. هم إذا سرقـوا يسرقـون من محصول العزبة» ثم يتجاوز أرضية القصة إلى الجو النفسي الذي يحيا فيه أبطالها، إنه مزيـج من التعاطف والـود بين الجميع والخـوف والقلق من المجهول. وليس المجهول عند أهل العزبة مجهولاً بالمعنى الحرفي، بل هم يعـرفون جيـداً في الجوع والمـوت وصاحب الأرض، وبقيـة الأمور اللاحقة بالفقر الاجتماعي والروحي، ولذلك يتحمل القصاص عبئاً باهظاً في تلقي الانعكاسات العميقة الكثافة الدقيقة الرهافة والشفافية، في طبع وجدان القارىء باهتزازات الجو العام للعزبة، وخلاصة الحـالة النفسيـة التي تملأ وجدانات أهلها بفيض من التعاسة والشقاء والفرح كل ذلك من خـلال التصويـر السـردي بشكـل عـام، والحـوار الخـارجي والـداخلي للشخصيات. فاللغة عند يوسف إدريس، تلعب دوراً خطيـراً كالـرادار. فاللفظة مليئة بشحنة مطابقة للحالة الوجدانية للشخصية، اللفظة في هذه الحـال تتقدم كمجمـوعة حـروف تصل بين الكـاتب والقارىء، وتتقـدم كمشكلة صراع بين الفصحى والعامية والنقاد، ان اللفظة في أدب يوسف

إدريس تتحول إلى جهاز سحري يشتمل على التجربة والموت والشخصية ويضم أولئك جميعاً في امتزاج عميق ودونما افتعال. فلا توجد مسافة بين الكلمة أو الجملة أو التعبير أو الحصيلة اللغوية كلها في القصة، لا توجد مسافة بينها وبين المغزى الذي يرمي إليه الكاتب، فضلاً عن إلغاء المسافة بينها وبين القارىء أصلاً. لقد طالبت يوسف إدريس ذات يوم بأن يضع الكلمات العامية المصرية بين أقواس، حتى لا يختلط الأمر على القارىء، ولكني كنت مخطئاً، فالاشعاع النفسي للقصة في قصص يوسف يتجاوب بصورة وظيفية مع بقية العناصر المكونة للعمل الفني في تحديد كيان هذا العمل، أي أن اللغة عنده ـ بمعنى من المعاني ـ لا تصبح أداة للتعبير وإنما جزءاً لا ينفصل عن التعبير نفسه في شمول كينونته الخاصة، رغم نوعية اللغة وتمايزها كعنصر مستقل. واللغة في «حادثة الشرف» نموذج ممتاز لتكوين هذا العنصر لدى الفنان، فهي تتداخل في التركيب الداخلي والخارجي للعزبة، أرضها وأفراحها وأهلها وخطاياها، تتداخل كمادة جمالية وخامة إنسانية من صميم التجربة في الوقت نفسه. ومن هنا، نتدرج في الحديث عن بناء الشخصيات في هذه القصة من نقطة الإنطلاق هذه، من اللغة، فنقول أن اختيار الفنان للعزبة كأرض للتجربة، واختيار فاطمة وغريب وفرج كخامة بشرية للتجربة، كان هذا الاختيار واعياً لمعنى اللغة الصائغة لهذا الكيان دبت فيه الحياة غداة جمع الشمل لهذه العناصر جميعاً في شيء اسمه «حادثة شرف». يصف الكاتب «فاطمة» في ثلاث مقاطع رئيسية، هكذا:

«فاطمة معروفة، وكل شيء عنها معروف، ولم تكن أبداً ذات سيرة خبيثة أو سلوك معوج كل ما في الأمر أنها حلوة، أو على وجه أصح كانت أحلى بنت في العزبة. وليس هذا هو الوجه الصحيح للمسألة أيضاً فإذا كانت الحلاوة تقاس في الأرياف بالبياض، ففاطمة كانت سمراء. المسألة لها وجه آخر خاص بفاطمة وحدها، فلم يكن في استطاعة أحد

في العزبة أن يعرف ماذا في هذه البنت دون بقية البنات» (ص ٨٦).

«وكانت فاطمة تثير الرجال أو على وجه الدقة تثير الرجولة في الرجال، وكأنما خلقت لتثير الرجولة. حتى الأطفال كانت تثير الرجولة الكامنة فيهم، فكانوا إذا رأوها قادمة من بعيد أحسوا برغبة مفاجئة في تعرية أنفسهم أمامها، وكثيراً ما كان بعضهم يقدم على تنفيذ الرغبة فيرفع ذيل جلبابه ويتعمد المبالغة في رفعه. ولا يفلح ضرب أو زجر في نهيهم عن إتيان هذا الأمر، فهم أنفسهم لا يدرون لماذا يعرون أنفسهم إذا رأوها» (ص ٨٧).

«.. فاطمة لم تكن تتزوج، فخطابها قليلون، بل تكاد تكون بلا خطاب، فمن هو المجنون الذي يجرؤ على امتلاك كل تلك الأنوثة وحده، وإذا تزوج بها ماذا يفعل بها، والناس في العزبة وما جاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويقيموا حوله الأسوار إذ هم أولاً لا يحبون لكي يستمتعوا بالحياة، هم يحبون فقط لكي يبقوا أحياء، ويتزوجون لكي تعمل الزوجة وتنجب أولاداً يعملون. ولهذا ففاطمة باقية بلا خطاب» (ص ٩٠).

وهكذا تكتمل فاطمة في أذهاننا ووجداننا من خلال المنهج التعبيري الرائع الذي آثر المؤلف أن يجعل اللغة عنصراً بالغ الأهمية في تكوينه، ومن ثم في تكوين الشخصيات وتأثيرها في الأحداث وتحريكها للتجربة، فهو يستمد من رأي الناس البسطاء ومن رأيه الخاص ومن رأي الأطفال الصغار يستمد ألفاظاً معينة ذات تركيب جمالي خاص، يضفي على القصة حيوية النبض الخلاق. ولهذا أيضاً، تأتي تجربة فاطمة وأزمتها، بعيدة تماماً عن أية مباشرة أو تقرير لأن الكلمة لم تصبح حروفاً وصفية ساذجة، وإنما أصبحت جزءاً متمماً للصور والحركة الدرامية للحديث والتجربة والشخصية جميعاً.

فإذا نحن رافقنا فاطمة إلى لحظة أزمتها، أو خطونا معها على محور الأزمة، فإن دوامة المأساة تنطلق من كهف العلاقات الاجتماعية المعقدة والقيم الأكثر تعقيداً، لا في مضمونها الفلسفي، وإنما في أشكالها التطبيقية على المستويات الاجتماعية والعاطفية. فقد ضبطت اليوم فاطمة مع غريب في أحد حقول الذرة وتحاول عبثاً أن تدافع عن شرفها، ولكنهم يأخذونها في موكب من النساء والأطفال إلى الست أم جورج لتقول كلمتها في عذرية الفتاة. وتؤكد لهم أم جورج أن البنت عذراء، وتنطلق الزغاريد في كل مكان، إلا مكان واحد لم تنطلق منه زغرودة واحدة، ذلك هو قلب فاطمة، فبالرغم من إثبات براءتها وإعلان هذه البراءة على الملأ، فإن «الموضوع» بأكمله، أو في جوهره، جعل أعماقها تنزف، تنزف كثيراً. إنها لم تفرح، لأنها كسبت شيئاً جديداً، بل فقدت الشيء الكثير منذ أمسكوها من فخذيها بالقوة ليصبح شرفها «محل نظر» الست أم جورج، بل أهل العزبة جميعاً. لقد كانت واثقة تماماً من براءتها ولكن الكشف عن هذه البراءة، أو محاولة التأكد منها، كان جرحاً سبّبه الحادث لوجدان فاطمة، بل نقطة تحول ضخمة في حياتها، فقد «أصبحت تستطيع إذا لمحها فرج ـ أخوها ـ خارجة ذات يوم من دار صابحة الماشطة وأخذها إلى بيته وأغلق عليها باب القاعة وأمسكها من ضفائرها، وشدد عليها، وسألها عما كانت تفعله عند صابحة. . أصبحت تستطيع إذا ما حدث هذا أن تقول: كنت بقيس الثوب. أوعَ كدة. وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب، وتقف في الركن تعيد النظام إلى شعرها وتواجهه بعيون مشرعة حلوة، لا تنخفض ولا تخجل» (ص ١٢).

كانت فاطمة بريئة حتى «ضبطت» مع غريب، ولكن ما أن ثبتت براءتها بطريقة همجية ـ حتى عرفت الطريق إلى صابحة. . قوادة القرية. بهذا المنهج الممتاز في التفكير، يفلت الفنان من الأحكام المسبقة على المجتمع والإنسان ويحاول الفحص في أعماق الظاهرة

ليكتشف عناصرها المعقدة من زوايا أكثر تعقيداً. فلم نلحظ هنا حراماً أو حلالاً، تحيزاً لهذا أو ذاك، أو تحديداً لمعنى أي منهما، كما لم نلحظ انتصاراً للخير على الشر، ولاتبريراً لخطايا الإنسان وتعليقها على مشجب الظروف أو الوراثة أو غير ذلك. . وإنما لاحظنا الفنان يغرق معنا في التعرف على أبعاد التجربة، وتحقيقها فنياً. وهذا هو الإبداع البعيد عن الهندسة الشكلية والذهنية المجردة أي الذي لا يسبقه حكم عام ومطلق على الإنسان والمجتمع والكون. ولا تسبقه معادلة منفية يشوبها التناقض بين المقدمات والنتائج. لأن الفنان هنا يتتبع بصبر عجيب أدق الشعيرات الخالقة للنماذج البشرية وأنماط الأحداث التي يعالجها لا لتتفق أو تختلف مع معتقداته وإن تفاعلت معها ــ بل ليكون مثل كل شيء صادقاً في تجربته، ذلك الصدق الفني الذي يبعد العمل الأدبي عن الاختلال ويقربه من التناسق والتوازن والاكتمال.

وليست «حادثة شرف» فريدة في أدب يوسف إدريس، غير أنها كقصة قصيرة، كانت أكثر القوالب التعبيرية امتصاصاً لطاقة هذا الكاتب الفنية. إذ تتوفر له في أعمال أخرى كافة مقومات النجاح، ولكنه ما إن يتحول بالقالب التعبيري إلى الأقصوصة الطويلة حتى يناله الكثير من الضعف والوهن، بل والسقوط في هوة الإطلاق والتعميم والمعادلات الذهنية.

هذا ما أراه في قصته «قاع المدينة» و «الحرام». والأولى ظهرت ضمن مجموعته المسماة «أليس كذلك» عام ١٩٥٧. وهي ليست قصة القاضي البرجوازي الذي يصنع المستحيل حتى يسترد ساعته من خادمته «شهرت». إنها قصة شهرت بالذات. قصة العلاقة بين هذه المرأة من جانب، والمجتمع من جانب آخر، والمؤلف ينسج البناء الفني لاحداث القصة على نسق كاريكاتوري محض. أي أننا نتعسف معه كثيراً ومع أنفسنا أكثر ومع القصة أكثر وأكثر حين نقارن بين أحداثها، والواقع

المرئي المباشر. ذلك أنها ليست إلا استجابة وجدانية لمأساة شهرت وكل شهرت. والفنان يعنيه أن يصل بينه وبين المتلقي بصورة لهذه الاستجابة، لا أن يرسل إليه بأصلها الواقعي بغير صورة وجدانية له، والفن هو الصورة الوجدانية ذات الكيان الخاص المستقل عن كافة الصور الأخرى للعالم كالصورة العلمية والتاريخية والجغرافية، وغيرها. لذلك أقول أن الأستاذ عبد الله القاضي في «قاع المدينة» ليس له نظير في دنيانا، بالرغم من هذا، فالقصاص يستخدم هذه الشخصية استخداماً بارعاً، يكتسب به دلالة واقعية. الأستاذ عبد الله يكتشف ضياع ساعته، أثناء انعقاد إحدى جلسات المحكمة، فيرفع الجلسة فور هذا الاكتشاف. ثم يطلب صديقه الممثل شرف بالتليفون، ويذهب عامل الجراج لاحضار عم فرغلي الحاجب، الذي أتى له ذات يوم بشهرت لتخدمه بناء على طلبه. ولقد أحس بحاجته إلى شهرت أو غيرها، عند شعوره بتفاهة العلاقة التي يقيمها مع بعض فتيات الطبقة الأستقراطية، تفاهتها من الزاوية الحسية. لهذا أقدم على أن يطلب من حاجبه إحدى الفتيات لتخدمه واشترط أن تكون في أوسط العمر. ويلح الكاتب عند هذه النقطة بأن شهرت لم تمارس علاقة جنسية مع شخص آخر غير زوجها على الإطلاق. ومن هنا كانت مفاجأتها ومقاومتها حين كاشفها الأستاذ عبد لله برغبته صراحة. ومن هنا كان بكاؤها الحار عند الهزيمة والاستسلام. والفنان يسخر كثيراً من القاضي وهو يهز قبضته سعيداً بانتصاره على شهرت ويشقيه سؤال واحد: هل هي ترغب فيه لشيء آخر غير نقوده؟

هل هي تحب؟ لقد سألها فراوغت في الإجابة. كانت النقود تحفر في وجدانها عشرات الأخاديد التي تبرر لها الاستسلام. حتى أن حديثها عن زوجها المتعطل دائماً وأطفالها الصغار، أصبح المقدمة التقليدية لإعلان حاجتها إلى النقود، فور كل هزيمة واستسلام. أي أنها أصبحت تطلب الثمن. وتحضر ذات يوم وهي ترتدي جونيلة وبلوزة ممزقة، وتضم

على شفتيها لونا يثير الاشمئزاز. وتبدأ في رؤية نفسها أمام المرآة، فتتثنى وتتلوى كأي أنثى محترفة. وينزعج الأستاذ عبد الله انزعاجاً شديداً ومرة أخرى يسخر منه المؤلف سخرية بارعة فهو يرفض إعطاءها جنيهاً طلبت اقتراضه. ثم يكتشف في الصباح ـ وهو على منصة القضاء ضياع ساعته. وهنا تبلغ سخرية الكاتب مداها. فالقاضي يرفع الجلسة ويهرول إلى المنزل، إلى غرفة التسريحة ولا يعثر على الساعة. ومن ثم يتهم شهرت. ويجتمع بأركان حربه. شرف وفرغلي: والشخصيتان هزليتان مائة في المائة. لذلك يؤلفون مع شخصية الأستاذ عبد الله إطاراً هزلياً لمضمون تراجيدي مائة في المائة، هو مأساة شهرت. فقد توجه الجميع إليها في سيارة القاضي ـ ويرتفع يوسف إدريس إلى القمة، وهو يستعرض طبقية المجتمع من خلال الشوارع ووجوه الناس ورائحة الجو وشكل المنازل من الزمالك إلى حارة السد بالأزهر، التي تسكن في أغوارها شهرت. وفي لقطات حية سريعة، نضع أيدينا على المأساة الرهيبة التي تعيشها هذه المرأة في الكهف الأسود الذي ترتاده إلى جانب زوجها المحقن الممد على الفراش والأطفال الثلاثة الذين يمدون أبصارهم عبر ثقوب الباب، مستفسرين بعيونهم عن معنى زيارة هذا الغريب لأمهم ـ وتتهاوى شهرت، وهي تقدم الساعة لحضرة القاضي الذي تغمره فرحة طاغية، وهو يغادر الكهف المنتن، ثم وهو يحكي لأصدقائه عن بطولته الأسطورية.. «ولا تزال الساعة حول معصم الأستاذ عبد الله. كلما رآها تذكر تلك الرحلة الغريبة ذات الكابوس وازداد اعتزازاً بساعته وبنفسه، بل إنه ظل يرويها لأصدقائه ومعارفه وكل من يلقاه أياماً كثيرة. وكان يفعل هذا كمقدمة لا بد منها لرواية ما حدث له. وكان يفعل في قصته كثيراً من التفاصيل ولكنه كان ما يكاد يصل إلى حارة السد حتى عاوده ذلك الإحساس بالنزيف، فيندفع يبتز الوصف. وينتقل إلى الجزء التالي من القصة، ويصف الهجوم الخاطف الذي انهال به على شهرت

فتهاوت أمامه. وناولته الساعة. ولم يسمح لفرغلي أبداً أن يتحدث أمامه عنها، ورغم هذا كان يسمح لأذنه أن يلتقط منه بعض أخبارها، وما يوجهه إليها من سباب واتهامات مبيناً كيف فسدت، وأصبحت ذات سمعة، وسمت نفسها أميرة. كل ما حدث له أنه ذات يوم رآها، رأى شهرت في شارع الملكة وهو مار بعربته. فأبطأ من سيره. وكانت واقفة على محطة الأتوبيس وكان واضحاً أنها لا تنتظر الأتوبيس، وكانت تصبغ شفتها بروج حقيقي، وترتدي الجيب الرمادي الذي كانت تأتي به. . وأهم شيء، أنها كانت ترتدي فوق الجيب بلوزة جديدة» (ص ٣٦٥).

إن تصوير شخصيات القاضي والحاجب والممثل، كإطار كاريكاتوري للمأساة، أضفى عليها صفة العمق. إلا أنها خلت من التجريدات «الواقعية»، إن جاز هذا التعبير عن الشخصيات التعميمية، ذات الصفات المطلقة. فليس من شك أن الأستاذ عبد الله شخصية وافرة التزمتها نموذجاً نمطياً لهذه الشخصية في الواقع. وهذه هي نقطة الإنطلاق لدى الفنان عند صياغته لأحداث القصة، فهي لم تسلك طريقاً سطحياً ساذجاً للتدليل على مأساوية الحياة التي تحياها شهرت. وإنما سلكت طريقاً عميقاً، بالسخرية تارة، وتصوير الشكل الخارجي للمأساة تارة أخرى.

كذلك لم يسلك السرد طريقاً تقليدياً، فقد آثر الفنان أن يصور الأحداث في اصطحابها المستمر بالتجربة من جهة، والشخصيات من جهة أخرى، فقد بدأت القصة باكتشاف القاضي لضياع ساعته، وانتهت باستعادته لهذه الساعة، وبين البداية والنهاية تعرفنا على مأساة شهرت. لم يصاحبنا في ذلك ضجيج الهتاف أو عويل البكاء، وإنما صاحبنا اللهاث خلف بريق الأحداث المتتالية. وليس هذا الذي نشاهده من تنشيط القوى الانتباهية لدى المتلقي، ما يعرف عادة عند النقاد بأسلوب القصة البوليسية، إذ ليس هناك أسلوب خاص لكل لون من القصص،

بالرغم من تباين أدوات التعبير في كل لون. وإنما تحتاج الأقصوصة الطويلة دائماً إلى هذه الأداة الشاحذة للقوة الإدراكية عند القارىء فيتسم العمل الأدبي بالإثارة الوجدانية والتشويق. وهذا ما نلاحظ بلوغه القمة في قصة «الحرام».

إلا أن التناقض البيّن بين جماع التجربة في الأقصوصة الطويلة، وبين هذا الطول المشوق المثير، هو أن الأحداث لا تصبح خادمة للتعبير الفني، بل تصبح ثوباً فضفاضاً للتجربة، يجعل الأمر سهلاً أمام القصاص، في المعادلات الذهنية. ففي «قاع المدينة» أزمة متناهية التعقيد. وفي بوتقة الجنس، تتجسد أزمة الأستاذ عبد الله، ومن خلال كسرة الخبز تتجسد أزمة شهرت، وهذا الخيط الرفيع الذي يدفع شهرت إلى أحضان عبد الله. ولقد كانت شهرت بعيدة تماماً عن هذه الأحضان، ولم تمارس الخطيئة قط من قبل أن تلقي بها الحاجة الاجتماعية الملحة إلى هذا المصير. حتى أنها تقاوم عبد الله كثيراً قبل هزيمة الاستسلام. بل ان مقاومتها للسقوط بين أنياب عبد الله وحده، كانت مقدمة لمقاومتها للسقوط بين أنياب عابر سبيل حين أصبحت ترتدي الجونيلة والبلوزة، وهنا يعود يوسف إدريس سيرته الأولى، فتتحول في يده إلى مجموعة من الخطوط العريضة، تحولت التجربة إلى «موضوع» والأحداث إلى «مبررات» ولم تعد هناك قضية جزئية لا تنفصل عن القضية الكبرى. وإنما أضحت القضية الاجتماعية الكبرى، تطل علينا من خلال كافة أشكالها، من خلال الأزمة الجنسية والأزمة النفسية.. إلخ. تماماً، كما رأينا بوضوح أكثر في قضية «الحرام» ــ التي صدرت عن الكتاب الذهبي عام ١٩٥٩ ــ فقد اضطر المؤلف تحت إلحاح قالب الأقصوصة الطويلة أن يتحول بجوهر القصة عن صميم الأزمة التي يعالجها.. فجاءت المقدمات الطويلة في منتهى التشويق والإثارة، حول حياة العزبة وحياة الترحيلة. فلقد أجاد الفنانّ في إبراز تلك الفئة الاجتماعية على وجداننا

إجادة رائعة وهذه هي الحصيلة النهائية للقصة. إذ اكتشف مأمور الزراعة لقيطاً عثر عليه عبد المطلب الخفير بمحض الصدفة. ويستهلك الفنان عشرات الصفحات في تشريح العلاقة بين المأمور والكتيبة من جانب، وأهل العزبة من جانب آخر، والترحيلة من جانب ثالث. فنعرف أن هوة تفصل بين هذه الفئات الثلاث. ونعرف أن كل فئة تشك في أن تكون الأخرى هي صاحبة اللقيط، إلا أن منزلي المأمور والباشكاتب، كانا بعيدين عن مجرد الاحتمال بالرغم من العلاقة ــ التي يشيعها البعض ــ بين بنت الباشكاتب وابن المأمور.

ولكن «لندة» كانت بريئة من أية علاقة جدية، حتى طلبها أحمد سلطان الكاتب من أم إبراهيم زوجة مقرىء القرية. فقد كانت أم إبراهيم متخصصة فيما مضى في هذا الرجل. أما الآن فهي تكتفي بأن تستورد له الزبائن بعد أن يغمزها في بطنها غمزات ذات معنى. . ويحاول المأمور عبثاً أن يعثر على الجاني أو الجانية في موضوع اللقيط القتيل. إلى أن يكشف الأمر بمحض الصدفة أثناء مروره ذات يوم على القطن، وإذا به يرى امرأة راقدة تحت «ظليلة» نصبتها في مكان من الحقل، وكانت المرأة تتأوه والحمى تنبعث من عينيها كجمرات نار مستعرة، واعترف الريس عرفة بأنها «الأم» الجانية، وتعترف عزيزة أثناء هذيانها. تقول ــ ما يعرفه أفراد الترحيلة جميعاً ــ من أن زوجها مريض جداً، حتى أنه لم يقدر على المجيء مع الترحيلة هذا العام بالرغم من الخسارة الكبيرة التي ستتحقق حتماً بغيابه. وفي إحدى لحظات الدلع عند المريض، طلب الزوج من عزيزة: نفسي في البطاطا يا عزيزة. وذهبت عزيزة إلى أحد الحقول المحروثة تبحث عن كوز بطاطا. وأخذت تضرب بالفأس دون جدوى. ثم لمحها ابن صاحب الحقل، فأقبل يساعدها في البحث عن بطاطا، ونجح فعلاً في أن يعثر لها على «حبّة حقيقيّة في حجم قبضة اليد أو تزيد».

«. . . ولكنها في لهفتها وفرحتها لم تفطن إلى الحفرة التي كانت وراءها وعلى هذا فقد فوجئت بنفسها تسقط مرة واحدة نصفها في الحفرة ونصفها على الأرض والواقع أنها لم تتبين تماماً ما حدث بعد هذا. الأمور حدثت بطريقة أسرع من أن تدركها أو تتلافاها. . ما كادت تحاول أن تقوم حتى كان محمد إلى جوارها في الحفرة يساعدها. مرة واحدة وجدت نفسها في حضنة وقد أطبق عليها بذراعيه ليرفعها. وهي وإن كانت قد ارتعشت حين أحست بنفسها في حضن رجل غريب إلا أن الرجل الغريب لم يكن سوى محمد الكشر الذي لا يتسرب إليه شك. ولكن الشك بدأ يتسرب فعلاً إليها حين لم يرفعها محمد ولم يدعها ترفع نفسها. وما كاد الشك يتسرب إليها حتى كان قد أصبح حقيقة. . روعت أولاً ولكنها استجمعت نفسها ودفعته، وناضلت ولكنها كانت ترى أن نضالها لا فائدة منه. بل ليست تدري على وجه الدقة سر هذا الإنهيار الذي أصابها حين أصبحت في حضنه تريد أن تقاوم ولا تستطيع، تستميت ولكنها يائسة. تصرخ فيجتمع الناس وتصبح فضيحة ومضغة في الأفواه؟ تسكت؟ تعضه؟ حتى ملابسها التي لأ تحتكم على غيرها مزقها. كل ما حدث أنها ظلت تئن مذهولة مرعوبة حتى قام وشتمته، ولكن ماذا تفيد الشتائم؟ لم يقل هو حرفاً، فقط، ظل ينظر هنا وهناك الغيط خال تماماً والبهائم والناس تروح من بعيد. وعاد إليها وهذه المرة كان يمكن أن تقوم وتجري وتضربه بالفأس ولكنها لم تفعل. (ص ١٠٤). ثم تمضي تسعة أشهر، تكورت خلالها بطن عزيزة التي يعرف الجميع أن زوجها لا يقربها. ولكن أحداً لا يلاحظ هذا التكور إلا أن حمى النفاس تصيب عزيزة بعد أن قامت بتوليد نفسها في العراء. وهي لم تقتل طفلها. لقد مات وهي تضع يدها على فمه حتى لا يصل صوته الصارخ إلى آذان الترحيلة أو التفتيش. ويقيد وكيل النيابة جريمة القتل ضد مجهول. ويوافق مأمور الزراعة على احتساب أجرها يومياً وهي راقدة محمومة إلى أن

تموت. وبموت عزيزة يلتئم شمل العزبة والترحيلة. أطفال هؤلاء يختلطون بأطفال الآخرين. والكبار يتعرفون على الكبار. ويطير خبر إلى جميع الأهالي بأن «لندة» هربت مع أحمد سلطان الكاتب، وتزوجت منه في قسم البوليس بطنطا. و «مضت الأعوام وتعاقبت التغيرات، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترحيلة ونسيهم الناس ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة... كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن، يقال أنها نمت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس في الطين ونبت، وكان أن أصبح تلك الشجرة. وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن شجرة مبروكة، وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء مجرب لعلاج عدم الحمل» (ص ١٦٥).

ولا شك أننا نلحظ مسحة من الرمزية في جميع أحداث القصة، فجذر البطاطا لا يدل فحسب على رغبة مريض يتدلل على زوجته، إنه رمز حقيقي إلى كسرة الخبز. ولكنه ليس رمزاً بسيطاً فقد استراحت عزيزة بين أحضان الرجل وقاومته بيأس في المرة الأولى، ولم تقاومه في المرة الثانية. . ذلك أنه رمز مركب. يرمز ثانية إلى أزمة الجنس. بل إن، شجرة الصفصاف في نهاية القصة تحمل هذه الرموز مجتمعة. ولقد أضفت هذه الرمزية عمقاً أصيلاً فلم تتسطح بها مشكلات هذه الشخصية أو تلك ولم تنفجر المعادلة الإدريسية انفجاراً، وإنما تمددت في بطء بين ثنايا الأحداث، حين أخذ الفنان يستعرض لأول مرة في تاريخنا الأدبي، حياة أولئك «التملية» أو «الترحيل» أو «القرابين» كما يسميهم أهل التفتيش.

فجاءت الخطيئة نتيجة غير مباشرة للقحط الاجتماعي الذي عاشت فيه أسرة عزيزة. كما جاء جنونها مأساة ضارية تنشب مخالب الموت في العقول الخاوية إلا من ذهول اللقمة: في غيابها وحضورها.

كذلك توازنت قصة لندة ــ بنت الباشكاتب ــ مع أزمة أحمد سلطان من ناحية وأزمة فكري ابن المأمور من ناحية أخرى، فقد نالت أزمة الجنس من كيان لندة حتى النخاع، فكان صراعها ضد مجموعة القيم المتوارثة تعبيراً حاداً عن أزمة الضمير الكامنة في أعماق أجيالنا في مختلف مستوياتها الاجتماعية والفكرية. على أن الكاتب آثر البعد عن التقرير والمباشرة في تصوير البنيان الداخلي للندة وفكري أحمد. إذ اعتمد اعتماداً مطلقاً على انعكاس ذلك البنيان في سلوكهم اليومي. ومن هنا تعانقت خيوط قصة لندة مع خيوط قصة عزيزة، برباط وثيق من الرمزية الأصيلة، حتى أننا لا نقارن أبداً بين «خطيئة» لندة ــ من وجهة نظر والدها ــ وخطيئة عزيزة من وجهة نظر الجميع. إن الفنان يهمس لنا من خلال هذا البناء التراجيدي الناجح، بأن الخطيئة اسم على غير مسمى، إنها كلمة اخترعها الناس بعفوية مطلقة، لتعبر عن حقيقة تعيش في كياننا حتى الأعماق. حقيقة قدرية في ظل المخطط الاجتماعي الذي رسمته الظروف من أجلنا. وهي حقيقة مطلقة بالنسبة إلى جوهرنا البشري وهي حقيقة نسبية حسب اختلاف ظروفنا. ولا ريب أنه يضير القصة كثيراً أن تنتهي بهذا البنيان السياسي: «وقامت الثورة، وصدر قانون الإصلاح الزراعي و. . و. . إلخ»، إن أمثال هذه الفقرات تفسد المعنى الفني الجليل للقصة، وهي نتائج طبيعية لفلسفة الحرام عند يوسف إدريس، وهي نتائج أكثر طبيعية لأزمة المعادلة الذهنية في أدبه، والتناقض الكامن بين كثرة التفاصيل التي تصل بنا في النهاية إلى تجريدات تعميمية مطلقة، لا تسبر غور الإنسان المعاصر وأزمته الضميرية.

١٥ ـ العيب(*)

أظهر ما فيها «الأعماق» التي نفذ إليها الكاتب. . «التغلغل» النفاذ. . لقد تغلغل الكاتب في قصته «العيب» في عالم الرجال، في عالم النساء، في عالم المصالح الحكومية كما تغلغل في قصته «الحرام» في الريف. ويحكم هذا التغلغل حلل كليهما يعينه ما بين يديه من حشد التفاصيل. . فمثلاً قصة «العيب» تجلو ثلاثة قطاعات كبيرة جلاء يكشف عن حقيقتها كشفاً سافراً بلا زيف (ولا رتوش) فعالم الرجال تختلف فيه المقاييس وفقاً لضروب المنافع. . عالم تحكمه مبادىء مختلفة. . ومن الغريب أنها متناقضة. . ولا بأس من هذا التناقض في نظرهم فلكل مبدأ دوسييه الرجل عنده «الشرف في بيته غير الشرف في عمله والحرام في الليل غير الحرام في النهار. . والفضيلة ما تمنعش الرذيلة كله موجود مع بعض في حالة تعايش سلمي»[1].

وكأن المؤلف يتوقع من يستنكر هذا الرأي منه فمضى يضرب الأمثال وكأنه يعزز رأيه فالوزير الذي يقبل الدعوة ليلاً وهو يعرف أنها من توقيعة غدا الوليمة يخدع نفسه بما يستحدثه من مبررات تسوغ موافقته بل تحتمها لأفضلية صاحبها على الآخرين وأحقيته بها.

ويمضي المؤلف في سخريته من أفضلية الرجال المزعومة إلى أقصى مداه، وأقسى المدى أيضاً حين يقارن بينهم وبين المرأة. . «النساء أو الفتيات شخصياتهن متماسكة مترابطة ككتلة واحدة تضم قيمهن جميعاً، وكلها قيم متحددة واحدة الحرام فيها حرام تحت مختلف

(*) الدكتور نعمات أحمد فؤاد، العيب، المجلة، العدد٧٠، نوفمبر ١٩٦٢، ص ١١٣ ـ ١١٦.

(١) يوسف إدريس، العيب، الكتاب الذهبي، ١٩٦٢.

الظروف والأحوال، والحلال أيضاً واحـد، والعيب في العمل مثله مثـل العيب في الشرف، وما يعيب في البيت يعيب في المصلحة كتلة مترابطة واحدة، فرق كبير بينها وبين قيـم الرجال الموزعة على أدراج ودوسيهات بحيث يحيا الرجل صادقاً بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام، ويستدعي إذا اضطرته الحاجة المقيـاس الذي ينـاسبها. «أبـداً ليس مثل الرجل الذي باستطاعته أن يفقد إحدى قيمه دون أن يؤثـر هذا على غيرها من القيم. باستطاعته أن يكون زير نساء ولكنه في نفس الوقت تجده صادقاً وشجاعاً وأميناً، بل ربما تجده شاعراً»[1] أي سخرية: ولهذا علمت الأيام والتجارب، «عبادة بك» صائد الذمم أن المرأة أشد حفاظاً من الرجل وأقوى منه استمساكاً بالمبادىء.. بل إن المرأة الوحيدة التي باءت مساعية الملتوية بالفشل كانت أمام إحدى الموظفات الكبيرات..

ومن خلال صورة (الجندي) بشخصيته المنحلة ونـزواته الـطائشة وثوراته النزقة، وصف الكاتب الرجال بأنهم اجرأ إقتحاماً وأشد حدة وأكثر قدرة على التحطيم والتخريب.. إنهم أقسى ضراوة.. وأعنف ثورة.

وبعد تحليل مستقصي لنفسية الرجل ونفسية المرأة ومقارنـة طويلة بينهمـا أعلن الكـاتب الحكم. ففي مجلس ضم بضـع فتيـات مثقفـات وموظفات دار الحديث حول الرجال وسرعان ما صدرت الأحكام بالإدانة ناقمة على حقيقتهم المتشكلة ومبادئهم المتذبـذبة المـطاطة التي تختـل معها المقاييس وتضل القيم.. والتقت آراؤهن عند كلمـة واحدة «هؤلاء الرجال وإن كانو أكثر منهن قذارة أيضاً فإنهن بعالمهن قد يكن أكثر تخلفاً وضيق أفق إلا أنهن أكثر نظافة». ص ٨٣.

أما عالم النسـاء فقد بـدأ الكاتب تصـويره منـذ البدايـة.. الشباب الأخضـر أو العمر الأبيض الـذي تلون دنياه أحـلام السذاجـة الأولى..

---

(١) يوسف إدريس، الحرام، الكتاب الفضي، ١٩٥٩.

أحلام كتلك التي تملأ رأس سناء.

أحلام تستكثر من الثياب الأنيقة الجميلة وتفرق المال بلا حساب.. أحلام تكفيها حاجة صاحبتها الحاضرة. فإذا كان الجوانتي ضرورة بالنهار استقرت الرغبة الملحة في العقل الباطن حتى تأوي صاحبتها إلى فراشها فتطفو وتأخذ شكل الحلم الوردى الذي يلعب فيه خاتم علاء الدين دوراً كبيراً فيجول محال الأزياء ويصطفي ويختار ثم يضع بين يديها ما تشتهي ويقف منتظراً منها أوامر أخرى.. وأحلام العذراء دائماً طيعة ذكية تحقق الرغبات في استسلام تلك الأساطير الذي يردد دائماً: لبيك لبيك عبدك بين يديك.

وعالم البنات هذا الفريد لا يخلو من هنات تنزل أحيانا إلى درك الأخطاء، تمثله سناء ذات الوجه المصري الأسمر الجذاب القسمات لا تخلو حياتها رغم أدبها الظاهر من (تجارب) تخوضها في حذر وتكتم وكيانها يضج بالنوازع والرغبات واللهفة العارمة.

ويمضي الكاتب مع البطلة في عملية تعرية لخجل الفتيات. فسناء رغم نوبات القشعريرة التي تعلوها كلما تذكرت غريمها، لا تنكر ولا تستطيع، أن شيئاً فيها قد استجاب ووافق وارتعش لتلك التجربة الأولى. وأدهى من هذا أنها في داخلها تحس إحساساً خفياً مزعجاً.. إنها تتمنى أن تعود التجربة كما هي تماما بشرط أن يتغير البطل وأن تكون التجربة الجديدة عنوة أيضاً واغتصابا أي بغير إرادة منها في الظاهر وإن كانت متقبلة مقدماً.

وإن كنت أرى في هذه التعرية، تحلية أيضاً.. فالعمل أو الشعور على غريزته مازال يستمسك بالحياء الذي تتمنى معه أن يحدث (عنوة واغتصابا) لتنجو من حساب الضمير.

المرة الوحيدة التي قسا بها المؤلف على المرأة.. هو على رأسها

فجأة بالبطلة كانت في الصفحة الأخيرة. . في السطور الأخيرة حين ألقى بسناء في قرار الهاوية. وقسوته تأتي من أنه لم يتدرج بها في طريق الرذيلة. . لم يحطمها بسطوة الإغراء والاجتراء من الغير ليجعل لها بعض العذر. . لم يجعل العرض والإجتذاب من جانب الرجل بل جعلها هي - أشد ما يكون قسوة - التي تعرض نفسها كالمحترفة حتى على من تنفر منه. . حقاً إنه مهد لهذا بتحليله لنفسية المرأة التي لا تعرف إلا أمراً واحداً إما الحلال وإما الحرام، وفتحه ثغرة كبيرة بقبولها الرشوة ولكنه أجهز عليها بسرعة، لعلها هي التي جعلتني أتهيب قراءة الصفحات الأخيرة عندما وصلت إليها في قراءة القصة.

ولعل هذه النتيجة تفسر «صعوبة» بيع النساء ذممهن. . لأن الخطأ هنا لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى ما هو أخطر. . إن الدمار سيشمل ذاتها ووجودها المعنوي كله أذ الحرام عندها كما يقول المؤلف حرام تحت مختلف الظروف والأحوال. . والعيب في العمل مثله مثل العيب في الشرف. . فمن تقبل الدنية في عملها ما أيسر أن تزل بها القدم وإن كانت قبلاً عصية على الغواية والذلل. .

ومؤلف قصة «العيب» ناقد اجتماعي، فقد نقد التربية المتسلطة المستبدة حين جعل (الجندي) ثمرة لهذا المخلوق الذي كان «طوال عمره ومنذ أن كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الأوامر والنصائح كالزيت المغلي فوق رأسه مذ مات كأنما عاهد نفسه بعدها ألا يستمع لنصيحة أحد سواء أكان مخطئاً أم مصيباً وسواء أكانت النصيحة من عاقل أم أحمق، بل لقد جعل شعاره بوعي منه وبغير وعي أن يخالف كل ما يقال له من نصائح. وهوايته الكبرى أن يعصي القوانين، إن القانون يظل عدوه اللدود إلى أن ينجح في خرقه، والتعليمات تظل عبئاً لا يطاق إلى أن ينجح في العثور على وسيلة يستطيع أن يتحايل بها عليها. . وليست فقط

القوانين واللوائح المكتوبة أكثر من هذا وأبعد، كل ما يأخذ شكل القانون. إذا تصادف ووجد الرخام أو القشاني في أي دورة مياه يدخلها لامعاً نظيفاً أنيقاً لا يستريح إلا إذا أخرج قلمه الكوبيا وخطط وشخبط حتى يشوه المنظر «إذا جلس على مقعد عربة الأتوبيس سرعان ما يخرج سلسلة مفاتيحه وبها المطواة الصغيرة ذات السلاح الحاد الذي يفتحه ويعمله في جلد الكرسي وفي تخف شديد، يقطعه حتى يطل القطن، وفي بوية الجوانب حتى يظهر معدنها. وإذا أردته أن يكرهك كره العمى انصحه نصيحة أو أنقده نقداً»[1].

والكاتب يسخر، وهو الطبيب ذو النزعة العلمية بالطبع من أطباء النفس.. «فسناء» حين يطبق عليها زوج خالتها بذراعيه لم تكون لها عقدة فقد سارت بها الحياة سيراً طبيعياً فلا هي تخاف الرجال ولا هي تتهافت عليهم كما يحتم علماء النفس أحد النقيضين في مثل هذه الحالة، ناسين أو متناسين عاملا هاماً له خطره وهو «الزمن».

وسخريته غير الفكاهة وغير التندر.. أنها سخرية جادة قد يضحك المؤلف من لفتة أو لفظة أو معنى ولكن المؤلف لا يضحك.. إن وراء سخريته رغبة في عملية كبيرة، عملية هد المجتمع أو النواحي الراكدة فيه مادية كانت أو عقلية.

وقد وقف الدكتور يوسف إدريس عند النظرة القديمة إلى المرأة.. وقف عند عالم الحريم.. الذي كان ينظر إليه الرجل نظرته إلى مقتنياته الخاصة.. نظرة السيد إلى المسود والمتبوع إلى التابع.. عالم المرأة فيه متعة، عالم تعيش فيه المرأة بجسمها حتى إذا عجز هذا الجسم عن قضاء الأوطار ضمت صاحبته إلى قائمة المخلفات وحلّت أخرى

---

(١) انظر: الدكتور جمال زكي، السيد ياسين، أسس البحث الاجتماعي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٣، ص ٢٦٧.

محلها.. بالجسم أيضاً فلا الأولى ولا الأخيرة تشارك في رأي أو تقضي في أمر أو تحمل مسؤولية وهذه السلبية أزرت بها وهوّنت من شأنها.. فأصبحت بالنسبة إلى الرجل (ثانية) وهو أول لا تساوى معه وبالطبع لا تتقدم عليه... هو المقدم دائماً.. له كل الاحترام.. وله كل الحقوق وله كل شيء وهي بعض هذا الكل الذي استولى عليه.

ومن هنا أصبح عمل المرأة له خطره فالمصلحة أو العمل هي الأرض المحايدة حيث لا تسري قوانين البيت والمجتمع، حيث لا تسري قوانين الأخلاق، حيث القانون الوحيد المطاع هو قانون العمل حيث الخطيئة الكبرى لمن لا يعمل».

وهنا استوقفتني هذه العبارة:

«أهو إحنا دلوقتي لا إحنا ستات على ناحية ولا رجالة على ناحية زي ما نكون عملنا جنس ثالث»[1].

تسمية كنت أبحث عنها في نفسي.. ليست للمرأة العاملة النظرة الكاملة التي للرجل والتي اكتسبها على الزمن باعتباره كاسباً أو كما يقول الدكتور يوسف إدريس «باعتبار الرجال أصحاب عالم المسؤولية وأكل العيش، العالم الذي أقاموه واحتكروه واحتفظوا بمفاتيح أسراره. العالم الذي تكفل بصبهم في قوالبه وتكوين أمزجتهم وضع هياكل شخصياتهم وقيمهم»[2] وأنا أضيف وصنع ميلمانهم. ليس للمرأة العاملة هذه النظرة الكاملة وليست لها راحة المرأة العاطلة، امرأة البيت أو ست البيت جنس ثالث كما يقول.. ولكن إلى حين..

---

(١) Hortonp. 8. and leslie, G. R. Sicialogy of Social problems, N - y: 1952.

(٢) الدكتور نعمات أحمد فؤاد، العيب، المجلة، العدد٧٠، نوفمبر ١٩٦٢، ص ١١٣ ــ ١١٦.

والمؤلف يؤمن بالإنسان الذي قد يختفي وراء حيوانية ظاهرة كما رأينا الجندي . . . ولكن هذا الجندي نفسه يتيقظ الإنسان الغائب فيه وإن كان كامناً في أعماقه، وكاد يستجيب لقيم الخير والطهر المتمثاة في سناء إلى ما قبل ترديها.

والدكتور يوسف إدريس من أقدر قصاصينا على (شد) القارىء إليه، على جذبه، فالخيط في يده كالزمام يتحكم فيه قادر مسيطر. . هذا الخيط، الذي كثيراً ما يفلت من أيد كثيرة أو يتميع، متماسك طول الوقت. . . مطرد في يد يوسف إدريس. . هنا الحبكة التي يتحدث عنها النقاد ويشترطونها ويوفرها يوسف أدريس بلا تعمل أو صنعة. . إنها عنده إحدى مواهب الطبع والخلق. .

وهو يخلع أهمية على الحدث ينظمه مع أحداث أخرى، فلكي تحس خطورة تعيين البطلة في المصلحة يقرنه لك الكاتب بأحداث عامة كي لا تنسى.

«ثلاث مرات في تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام، يوم توفي سعد زغلول ونعاه الناعي، ويوم طرد الملك ، واليوم الذي عينت فيه سناء. .»

وإذا كنا عند الحديث عن فن الصورة عند الأستاذ يحي حقي، قد أشرنا إلى تخديمه المطابقة بالصورة لرسم الشخصية المراد رسمها فإننا هنا نذكر أن الدكتور يوسف إدريس، المفارقات عنده غير مقصودة. فسناء البطلة عاش بها فترة بيضاء طاهرة كشعاع من نور يحيط به الظلام من كل ناحية فيزيد تألقه ألقاً، ويزيد تعلق الأمل به تشبثاً ويزيد العزاء فيه رضا وتعويضاً. . ولكن المفارقة هنا طبيعية هكذا الناس في الحياة يتفاوتون. . ليست مفارقة متقابلة صريحة كما هو الحال عند الأستاذ يحي حقي، الذي يرسم صورة لبائسة فيجمعها تحت سقف واحد مع ثرية واسعة الثراء

ويجعل الشقية تقف حين تجلس الغنية متكئة في كرسي وثير لا جالسة فقط . . إلى آخر المتوازيات عند يحى حقي . .

والدكتور يوسف إدريس يركز أحيانا على القسمات المادية وأحياناً على القسمات المعنوية للشخصية المرسومة وكثيراً ما يخدم أحد الجانبين الآخر، ويؤصل له. وللمؤلف في هذا المجال ألفاظ خاصة كأنها ولدت لساعتها من اللغة، وأخرى مقصودة، فالسيدة العاطلة التافهة التي تولد الشحم في مواضع كثيرة من مساحة جسمها الواسعة يجعلها تغطي عقمها العقلي والمعنوي بكلام تلوكه في نطاعة وهي تجلس واضعة «فخذاً فوق فخذ».

وأعتقد أن المؤلف يقصد هذا التعبير مكان، مثلاً، (رجلا على رجل) حيث التعبير الأول فيه شحم ولحم وبدائية حتى يمهد «تخن الجسم لتخن العقل»، الذي أراده المؤلف بصاحبة هذه الصورة. وهي على كل حال من الصور الاجتماعية، أعني أنها تعيش في مجتمعنا لا بين النساء فحسب ، بل بين الرجال أيضاً . . بيننا من تجلس واضعة فخذاً على فخذ تتحدث عن كل ما هو «عيب» بانطلاق زائد، وكأنما هي العالم المتبحر بطرق موضوعه المفضل، السيدة الغريبة التي استنكرت حين سألتها إن كانت تشتغل مجرد السؤال، باعتبار أن العمل (عيب) لايليق بالسيدة الفاضلة أن تترك بيتها لأجل أن تزاوله، السيدة التي تفخر بأنها «ربة البيت وتلتقط مواقف العيب لتخوض فيها وتتوسع معتقدة أنهنّ ما دمن لم يرتكبن العيب الأكبر ويعملن فلم يمانعن في مزوالة العيوب الصغرى من مثل الحديث عن العيب والنكات والقفشات».

وتقابل هذه الصورة صورة لألوان من العاملات عند المؤلف. والدكتور يوسف إدريس بارع في إعطاء المعاني ذات الدلالات الخطيرة في عرض الحديث وكأنه لا يعنيه إلا الأذكياء وحدهم (الحدقين) . . فقد يعطيك تحديد ماركة السيارة مضامين كثيرة . . مثلاً . .

والآن ننتقل إلى الأسلوب ولست أدري لماذا تحضرني في وصف أسلوب الرجل صفة (الطزاجة).. أسلوب الدكتور يوسف إدريس أسلوب «طازج».. أسلوب بريء براءة تامة من الكليشهات المحفوظة في الأدب العربي.. فهو من هذه الناحية في مثل نظافة الصيني والكريستال على حد تعبير المؤلف. وهذه الطزاجة تشمل عنده كل شيء الألفاظ والتشبيهات والنظرة إلى الناس والقيم والأشياء.. ولأسلوبه بمقوماته كلها خاصة الإثارة واللفت «ولم تكن إستحالة التصور تحيزاً ضد المرأة ولكنها إستحالة أن يعتقد أحدهم أو يهضم أن تستطيع فتاة أو سيدة ما في الوجود أن تجد لها داخل هذه المؤسسة الرجالية الخالصة تماما، كما لا تستطيع أن تتصور أن توجد فتاة أو سيدة في جناح الملابس الداخلية الخاصة بالرجال مثلاً، فهنا مكان رجالي مزدحم لا بحكم اللوائح ولكن بحكم الكتلة ونوع الكتلة تماماً. كما لا تستطيع أن تتصور وجود لوزة سوداء مع لوز القطن الأبيض أو وجود رجل أي رجل في مكان خاص بالسيدات مهما كان السبب في تجمعهن وحتى لو كان سبباً لا يمت إلى الجنسين بصلة»[1]

والخطوط عنده محددة كالحفر.. ومن أوصافه مثلاً «سيخي النظرات» ومن قوله «مس مرآه هكذا شعور سناء مساً سريعاً دامياً كقطع المشرط»[2] وهنا تغلب عليه مهنته الأولى مهنة الطبيب الذي يعرف عمل المشرط.

---

(١) انظر: غالي شكري، العيب، مجلة «حوار» العدد الثاني، يناير ١٩٦٢، ص ١١٥ ـ ١١٧.

(٢) يطلق علماء الاجتماع على هذه الظاهرة مصطلح Anomie الذي كان أول من ابتدعه عالم الاجتماع الفرنسي دوركايم ثم نقل عنه بعد ذلك وذاع استعماله، ويعرفه ليمرت بأنه «الافتقار إلى مستويات خلقية للحكم على السلوك».
Lemert, E. Social pathology, N - y; 1951.

ومن تعبيراته العميقة «أيام لا تستطيع حصرها، لا لكثرتها أو لقلتها ولكن لأنها كانت مجرد يوم واحد متصل طويل» وقريب من هذا وصفه للبطلة في محنة الضمير «وقد يكون ألف خاطر وخاطر قد دار في عقل سناء، وقد يكون الأمر وكأن خاطراً واحداً لم يدر فالدوران السريع يبدو كالثبات المقيم لغة محددة حازمة. . ».

ومن طرائفه في التعبير قوله «ليلة الوظيفة» على وزن «ليلة الدخلة» وهذا التدخل اللفظي من عندي صدى للتداخل المعنوي عند الكاتب عندما دق قلب البطلة «وكأنها ستزف إلى العمل مثلاً».

أو قوله «الصديقات اللدودات».

أو قوله «ضحك في فشله التام للتعبير عن المرح تكاد تضحك عليه».

أو قوله «غسل مخ».

ومن ألفاظه الخاصة الجديدة «جهاز رادارها الأنثوي» و «الدموع الداخلية» «عقل بناتي»، «تمكتب» ولعل الأفضل أن أسجل الجمل كاملة حتى تتبين اللفظة على النحو الذي أراده لها الكاتب:

«لم يكن جهاز رادارها الأنثوي ينقل إليها أية نوايا ذكرية خافية».

تعبير محكم عن طبيعة حساسية المرأة.

«الدموع الداخلية غير المرئية التي لا تني عن سكبها في المصلحة والدموع الظاهرة التي تتفجر بإرادتها في البيت».

«عقلها الذي كان لا يزال بناتياً حالماً في آرائه» تعبير لطيف ربما لأنه يذكرنا بالعنب البناتي أو الزبيب البناتي «وهجم الثلاثة داخلين في كتلة مندفعة ذات ثلاثة أحجام مختلفة ما لبث أن انقسمت. . ».

والدكتور يوسف إدريس يستخدم «التكرار» في الإبانة والتعبير. ويستخدم

العدم «كان الزمن على عكس عادته، يمضي بسرعة خارقة فما أسرع ما أصبحت الساعة العاشرة والنصف مضت الف وثمنمائة ثانية دون أن يجد جديد. . ». هنا ترسم عملية تفتيت الدقائق بطء الوقت وثقله.

وهو يستخدم شيئاً آخر، الخطوط «سناء من بين الخمس فتيات اللاتي عينّ كدفعة أولى وخطان تحت أولى هذه».

و «العامية» عند الدكتور يوسف إدريس تأخذ مكانها الطبيعي في الجملة في راحة تامة بلا افتعال أو اقتحام فمثلاً يقول «ألقى السؤال سائقاً العبط على الهبالة» أو قبل ذلك حين يقول «الضجة لم تحدث إلا حين ذهبوا إلى عملهم ذات يوم كالمعتاد لا بهم ولا عليهم فوجدوا في كثير من حجرات المصلحة فتيات».

وأحياناً يأتي بمترادفين فصيحين كدفاعٍ مقنع عن استعماله العامية أنه استعمال القدرة لا العجز. . تجد عنده مثلاً «طال أمر انصاته واصغائه» وفي نفس الصفحة يقول (الصح) في مكان الصواب.

إن المسألة أكبر من أن تكون مسألة ألفاظ إننا أمام كاتب فنان يرسم صوراً للمجتمع الذي يعيش فيه. . صوراً تحمل معنى الدعوة إلى الإصلاح دون أن تلقي خطبة منبرية، كاتب يكتب في ثقة. . ثقة كبيرة تسهم في عمليات خلق كبيرة اسهمت من قبل مع شجاعة باهرة وإرادة قادرة وإيمان بالفن راسخ في القرار الكبير وهو تضحية الطب على جلال خطره، من أجل الأدب الذي تفرغ له خالصاً الدكتور يوسف إدريس منتقلاً من مقعد الطبيب إلى مقعد الأديب.

١٦ ـ التصوير الأدبي للانحراف الاجتماعي
تحليل سوسيولوجي لرواية العيب ليوسف إدريس(*)

أصدر يوسف إدريس رواية العيب عام ١٩٦٢، وأصدر قبلها رواية الحرام عام ١٩٥٩. والواقع أن الناقد لا يستطيع أن يعرض لرواية العيب إلا إذا عرض لرواية الحرام. فهما دراستان متكاملتان تصور إحداهما المجتمع الحضري، وتصور الأخرى المجتمع الريفي. والروايتان على جانب كبير من الأهمية من وجهة النظر السوسيولوجية. وعلى هذا الضوء يحلل المؤلف ـ باعتبارة باحثاً علمياً في السلوك الإنساني ـ رواية العيب.

ولا بد لنا قبل ذلك أن نعرض عرضاً وجيزاً لرواية الحرام. مسرح الرواية في الريف المصري، وبطلة القصة سيدة ريفية مكافحة تشقى في سبيل لقمة العيش وقد طحنها الفقر وهدّها البؤس ـ ويحكي المؤلف بصورة درامية بارعة ومؤثرة في آن واحد، كيف أن الظروف الاجتماعية دفعت بمثل هذه المرأة الشريفة دفعاً إلى الزنا، وإلى أن تحمل ممن زنى بها، ووقع ذلك على مجتمع عمال التراحيل الذين تعيش معهم في قرية بعيدة عن قريتها، سعياً وراء «لقمة العيش». لقد وضع المؤلف القيم الاجتماعية السائدة في الريف المصري عن الشرف والفضيلة على المشرحة، وأراد أن يعبر عن أن النظرية التقليدية لحرية الإنسان في الاختيار بين السواء والانحراف نظرة باطلة، وأظهر بطريقة درامية بارعة كيف أن السلوك الإنساني تحكمه الحتمية لا الحرية. والرواية بالإضافة إلى ذلك زاخرة بالمواقف التي تحلل العلاقات الاجتماعية بين

(*) السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ١٩٧٠، نشرت هذه الدراسة المجلة العدد (٩٦) ديسمبر ١٩٦٤، ص ١١٥ إلى ص ١١٨.

الفلاحين، وترسم لها صوراً واقعية حية، تجعل من الرواية عملاً أدبياً بالغ القيمة.

وهي إلى جانب ذلك تكشف عن تقدمية المسلمات الفلسفية التي يصدر عنها يوسف إدريس. فنظرته للإنسان نظرة علمية جديدة تضعه في مكانه المناسب بالنسبة للكون والمجتمع.

أما رواية «العيب» ــ وهي تعنينا في هذا الفصل ــ فهي أشبه ما تكون بدراسة علمية منهجية منظمة، من النوع الذي يطلق عليه بمصطلحات العلوم الاجتماعية «دراسة الحالة» case - study. وإذا كان كتاب مناهج البحث في العلوم الإجتماعية يعرّفون دراسة الحالة بأنها: «دراسة علمية تركز على الموقف الكلي، أو على جماع العوامل، وعلى وصف العملية process أو تتابع الأحداث التي يقع السلوك في مجراها» فإننا نجد أن هذا التعريف يصدق تماماً على رواية «العيب» فقد تعقب المؤلف بطلة قصته الفتاة الجامعية (سناء) منذ تعينها ــ ضمن مجموعة فتيات ــ في مصلحة ظلت طوال عمرها مقصورة على الموظفين الرجال ومحاولات تكيفها مع جو الوظيفة، حتى سقوطها في النهاية، والذي تمثل في قبولها الرشوة ثم تفريطها في عرضها من بعد. وإذا كانت رواية «الحرام» تعد دراما عن السقوط في مجتمع ريفي، فإن رواية «العيب» تعد دراما عن السقوط في مجتمع حضري. إنها تحلل هذا المجتمع، وتكشف عن طبيعته، وعن ضروب الإختلال الإجتماعي السائدة فيه.

ولا نكون مغالين إذا قلنا إنه يمكن دراسة هذه الرواية باعتبارها وثيقة تصلح للاستعانة بها في البحوث العلمية. إذ اننا يمكن أن نحللها على ضوء المنهج المثلث الجوانب الذي اقترحه أستاذ الإجتماع هورتون ولسلي لدراسة الظواهر الإجتماعية المنحرفة، والذي يتمثل في ثلاثة نهج:

١ ــ نهج الانحراف الشخصي:

وهو ينظر للسلوك المنحرف ــ وأبرزه السلوك الإجرامي بحسبانه نتاج سلوك بعض الأفراد الذين ــ لسبب أو لآخر ــ فشلوا في امتصاص وتمثل الإتجاهات والعادات والقيم السائدة المقبولة. هذا النهج ينظر للمنحرف كشخص فشل في تكوين مجموعة من الأحكام القيميةValues judgements والعادات السوية، وتبنى ــ بدلاً منها ــ قيماً وعادات مرفوضة إجتماعياً، أي أنه شخص شاب تكوينه النفسي جوانب قصور معينة.

٢ ــ نهج صراع القيم:

يحلل هذا النهج الجريمة على ضوء القيم المتصارعة في المجتمع. إذ تختلف القيم حول الأفعال الإجرامية وحول ما ينبغي أن يتخذ حيالها من تدابير فبينما يجمع أفراد المجتمع على استنكار جريمة بشعة كالقتل، إذا بهم يختلفون حول جريمة كالرشوة مثلاً. إذ يقل الاستنكار الأخلاقي بالنسبة لها ــ ولعل هذا بسبب ذيوعها وانتشارها ــ حتى لقد أصبحت بالنسبة لفريق كبير منهم أشبه بأمور الحياة العادية، لا تثير عندهم استهجاناً أو استنكاراً، لأنهم ــ في كثير من الأحوال ــ يتعاملون بها لكي ينجزوا أعمالهم.

وهناك طريقة أخرى يعمل صراع القيم من خلالها كسبب للجريمة، ويحدث ذلك خلال انهيار الأخلاق الشخصية نتيجة لصراع القيم الكامن في الثقافة. فالفرد يتعلم في البيت والمدرسة والجامعة مجموعة من القيم الخلقية، حتى إذا خرج إلى مجال العمل أيقن أن ما تعلمه عملة غير قابلة للتداول في الحياة العملية. ويتعلم أن وظيفة البائع أن يبيع ــ ليس بالضرورة ما يريده المشتري ــ ولكن ما يوجد فعلاً

في مخازن المتجر، ويعلم أن غالبية الإعلانات مبالغ فيها وكثير منها زائفة ولا تمثل الحقيقة، ويعرف طرقاً عديدة قانونية وشبيهة بالقانونية للتهرب من ضريبة الدخل.

والخلاصة أنه يرى في مجال الحياة الواقعية من الصور ـ ويكتسب من الخبرات ما يجعله يؤمن بأن كل ما تعلمه من قيم أخلاقية أمور مثالية لا تصلح للتعامل في مجالات الحياة المختلفة. ويبدأ في تمثل هذه القيم وفي تبني ضروب التبرير التي يلجأ إليها الناس وهم يمارسون هذه الصور من السلوك المنحرف.

٣ ـ نهج الاختلال الإجتماعي:

يدرس هذا النهج مشكلة الجريمة بحسبانها نتاج التغير الإجتماعي social change، فالمجتمع المستقر المترابط ترابطاً وثيقاً تقل فيه نسبة الجريمة. وإذا حللنا الجريمة على ضوء مفهوم الإختلال الإجتماعي فإننا نستطيع أن نلاحظ كيف أن تحول المجتمع ـ أي مجتمع ـ من مجتمع ريفي إلى مجتمع حضري صناعي يقلب قيمه رأساً على عقب، ويصيب بالخلل جهاز الضبط الإجتماعي التقليدي. فضروب ضغوط الضبط الإجتماعي غير الرسمي Infarmal كأحكام الجيزة والمجتمع المحلي وتوقعات الأهل والأصدقاء والمعارف، تختفي في المجتمع الحضري، حيث يتحول الأفراد إلى ما يشبه الأرقام لا يعرف بعضهم بعضاً. ويخلق التغير الإجتماعي عديداً من المواقف والتصرفات الجديدة التي لا تعين الأعراف التقليدية على مواجهتها واصدار أحكام قانونية بشأنها. ونستطيع على ضوء هذا المنهج ـ بجوانبه الثلاثة ـ أن نفسر سلوك أبطال الرواية، ونلقي الضوء على العمليات النفسية الإجتماعية التي مرت بها «سناء». فقد عينت في المصلحة وهي ما تزال بعد فتاة بريئة، لم تلوثها الأدران، فتاة تخرجت من الجامعة تحمل بين حنايا صدرها عديداً من المثل

الأخلاقية، إلى أن تسقط في وهدة الإنحراف وتشارك زملاءها الموظفين المرتشين في الرشوة، بل ــ وأبعد من ذلك ــ تهوي إلى درك التفريط في عرضها، وتستجيب ــ في النهاية ــ لإغراء زميلها في العمل «الجندي» ذلك الموظف المنحل المتمرس بكل ضروب السلوك المنحرف.

فلنحاول الآن محاولة سريعة تلخيص العمليات النفسية الإجتماعية التي مرت بها «سناء» بطلة القصة في قيامها برحلة السقوط. عيّنت سناء في المصلحة ضمن مجموعة من الفتيات ــ كما قدمنا ــ وهي مصلحة كانت تعتبر حتى تعيينهن «ككل وكر رجالي لا تسمع فيه إلا أصواتهم وشكاياتهم ولا تشم فيه سوى روائحهم ووقع خطواتهم، طالعين، دارسين لأسرار العمل العظمى والكادر وأمزجة الرؤساء» (ص ٦ من الرواية) وحدث لتعيين الفتيات رد فعل عنيف عند الرجال. وبالنسبة لسناء ــ التي بدأت العمل وهي متهيبة وجلة، وضع لها مكتب في حجرة فيها أربعة موظفين الباشكاتب وثلاثة موظفين «أحمد» و «شفيق» و «الجندي». وبعد فترة تبين لسناء أن زملاءها يقومون بعمليات مريبة وأخيراً اكتشفت أنهم جميعاً يتقاضون رشاوى في مقابل بيع التراخيص للمكلفين باصدارها بدون مقابل. «فقد كان عملهم الحقيقي بيع التراخيص، بيعها بأثمان لم تحددها المصلحة ولا الوزارة، وإنما حددتها تقاليد ورثها الموظفون جيلاً بعد جيل وباشكاتب عن باشكاتب. أسعار تخضع لكل ما يطرأ على حياتنا من تغيير، ارتفعت اثناء الحرب مع ارتفاع الأسعار وكلما ازداد الغلاء ازداد ارتفاعها، والشيء نفسه ينطبق على نسبة التوزيع. الباشكاتب ٣٠ في المائة، بقية الموظفين من مرؤوسيه ٣٠ في المائة والأربعون في المائة الباقية تذهب إلى رأس كبير في المصلحة ويقال أن معظمها يذهب إلى رؤوس مماثلة في الوزارة نفسها، عملية تجري مجرى اللوائح والقوانين، تتم سراً معظم الأحيان، وبحرص شديد من الزبون وبجرأة غريبة من الموظفين، والطريق إليها معروف، والواسطة

«خفاجي» ذلك الساعي ذو الشارب الكث وسحب الدخان الغزيرة، الواقف على باب المكتب (ليفنط) الزبائن و (يوزع) غير المرغوب فيهم ويفتح الباب للسالكين (ص ٤٤، ٤٥ من الرواية).

إن يوسف إدريس يصف هنا بكل ما يملكه من براعة، وبكل ما أوتيه من بصيرة نفاذة، ما يطلق عليه في علم الإجتماع «الثقافة الإجرامية criminal culture ولها معنيان:

أ ــ جهاز متكامل من الأعمال والأفكار تميز مجموعة من الناس، وتخرق قانون العقوبات.

ب ــ فعل إجرامي معين (كالرشوة) قد تحبذه الثقافة الإجرامية أو يكون جزءاً منها، والذي يمارسه عضو أو أعضاء في جماعة ما . وهناك بالنسبة لهذه الأفعال الإجرامية قوانين للسلوك تتفق معها، وضروب من التبرير تساق لإثبات شرعية ارتكابها.

والثقافة الإجرامية ــ التي يصفها يوسف إدريس ــ ثقافة خاصة بقطاع من المجتمع الحضري، لها قيمتها الثابتة التي يتوارثها الموظفون جيلاً بعد جيل، تحدد لهم كيفية أخذ الرشوة من أفراد الجمهور، وتبتدع المصطلحات الخاصة بها، وتمدهم أيضاً بضروب التبرير التي تخفف عنهم وطأة الشعور بتأنيب الضمير. والمؤلف يشير بوضوح إلى أنها مشروع تعاوني أو عملية منظمة ينطبق عليها ما يطلق عليه في علم الإجرام، (الجريمة المنظمة) Organized crime وهي الجريمة التي يوزع فيها السلوك الإجرامي على أدوار محددة Roles يقوم عدة أفراد بها، ويخص كل منهم دوراً معيناً، والعائد يقسم بينهم بطريقة أو بأخرى. وفي الرواية يقوم «خفاجي» الساعي بعملية الوساطة بين موظفي المكتب وأفراد الجمهور، ومن ناحية أخرى يقوم «الجندي» الموظف المنحرف المنحل، المعروف في كل أقسام المصلحة، بتسليم الرؤساء نصيبهم من

الرشاوي مقابل أن يغمضوا أعينهم.

وتسير أحداث الرواية، ويحس موظفو المكتب ـ كجماعة منظمة ـ أن سناء التي لم تتكيف معهم بعد تمثل خطراً داهماً عليهم، ومن هنا تبدأ عملية الإلتفاف حولها لاستدراجها لكي تشاركهم في قبول الرشاوى ولكنها ـ وبكل ما تعتنقه من قيم أخلاقية ومثل عليا ـ تنتفض انتفاضة تلقائية، انتفاضة من يعتز بقيمه ويؤمن بها حين يباغت دفعة واحدة بسلوك قمين بهدمها من أساسها. وهي حين تفعل ذلك يفزع الباشكاتب فزعاً شديداً ويحاول أن يصطنع أعذاراً شتى لتبرير سلوكه، أعذاراً من قبيل ضروب التبرير التي تحدثنا عنها من قبل في نهج صراع القيم، وفي صدد الثقافة الإجرامية التي تعطي لمعتنقيها ردوداً جاهزة ظاهرة الوجاهة لتبرير انحرافهم. ويحدث نتيجة لموقف سناء اضطراب شديد في صفوف الجماعة. وكان عليهم أن يواجهوا التحدي. وما تلبث الجماعة أن تفيق من قسوة الصدمة، وتعيد تنظيم صفوفها. ويتفقون على أن يفرضوا عليها عزلة كاملة، وبعد أن رفضت مشاركتهم في قبول الرشوة. وهكذا قاطعوها وامتنعوا بتاتاً عن الحديث معها وقاست سناء كثيراً من هذه العزلة الصارمة التي فرضوها عليها. لقد أرادوا أن يذلوا كبرياءها بعد أن أحسوا بالضعة إزائها. وعاملوها بإهمال شديد مقدرين أن الزمن قمين بإخضاعها. ووقفت سناء بعد ذلك في مأزق مالي، إذ كان عليها أن تدفع المصاريف لأخيها، ولم تملك المبلغ. . وحاولت سناء بشتى الطرق ولكنها لم تستطع. وإذ أحس زملاؤها بضعف موقفها وتخبطها أخلوا المكتب ذات يوم لينفرد بها أحد زبائن المكتب الدائمين (عبادة بك)، وهو شخصية غريبة، إذ أنه مغرم بإيقاع الموظفين في جريمة الرشوة. ويتلذذ أيما تلذذ إذا ما سقط موظف من قمة مثالياته إلى درك الجريمة وجلس (عبادة بك) أمام مكتبها ومارس ـ باقتدار ـ (دحلبته) المتقنة ثم وضع لها ـ بهدوء ورقة مالية قيمتها مائة جنية في درج

مكتبهـا. وطـافت بـذهن سنـاء مئـات الأفكـار في مثـل لمـح البصــر، ويا لدهشتها لم تثر ولم تعترض، بل إنها لم تنبس ببنت شفة. وقام عبادة منتصراً فقد وقعت ضحية جديدة أضافها إلى قائمة ضحايـاه العديـدين، وتأكد لديه صدق نظريته التي مؤداها أنك تستطيع أن ترشـو أي إنسان، فقط كن ذكياً وقدّر له الثمن المناسب الذي لا يغض من كرامته!

وهكذا سقطت سناء، وانتهت العزلـة التي فرضهـا زملاؤهـا، فقد تخلت عن تمردها وسايرت قيم الجماعة، غير أن قبولها الرشوة كان بداية السقـوط. أما النهـاية التي يستنكـرها عـدد من النقـاد، فقـد كـانت في استجابتها أخيراً لغزل «الجندي» ذلك الموظف المنحل الذي قدمت فيه شكوى لرئيسه ــ في أول عهدها بالوظيفة ــ ولم تنتج أثراً، لأن رئيسه كان من بين من يوزع عليهم الجندي جزءاً من الرشاوي التي يتقاضـونها. . ولم تكتف سناء بأن ترافق الجندي إلى أحد الكازينوهات، بـل اقترحت هي ــ وياللغرابة ــ أن ترافقه إلى بيته.

وقد أثارت الرواية مناقشات هامة بين النقـاد، غير أن أحـداً منهم ــ فيمـا نعلم ــ لم يدرك إدراكـاً كامـلاً ما تـذخر بـه الروايـة من تحليـل «علمي» عميق بـل إن بعضهم اتهم يوسف إدريس بـأنه وضـع «معادلـة إدريسية تقول بأن الشر ثمرة الوضع السيء للمجتمع،» وأنه كان «يـدقق كثيـراً في اختيار التفـاصيل الميكـروسكوبيـة التي تمنح المشهـد جميع مبررات وجوده. ثم يحدث التناقض الأساسي في أدب يوسف إدريس، إذ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا إلى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع، وإنما تعطينا تجريدات مغرقة في الإطلاق والتعميم».

ويمضي الناقد على هذا النسق، زاعماً أن يوسف إدريس اصطنع تقسيمات جامدة للخير والشر والوراثة والبيئة، وأنه «من السذاجة أن نقول أن المجتمع هو الأب الشـرعي للخطيئـة ونمضي». ثم قرر «أن القصـة

وبغير وعي أن يخالف كل ما يقال له من نصائح وهوايته الكبرى أن يعصي القوانين». (ص ١٠٢ من الرواية).

وهكذا لا يجعل يوسف إدريس من الانحراف قدراً يتسلط ـ فجأة ـ على رأس أحد الأفراد وإنما يظهر بجلاء أن للإنحراف في حالة الجندي جذوراً تضرب في أعماق طفولته، ويتلاقى المؤلف هنا مع نتاج البحوث النفسية الاجتماعية التي تولي عملية التنشئة الاجتماعية Socialization اهتماماً كبيراً. باعتبار أنها كثيراً ما تكون حاسمة في تعيين سلوك الفرد في المستقبل.

أما نهج صراع القيم فهو يكشف عن ضروب التبرير التي يصطنعها بعض الأفراد لتبرير سلوكهم الإجرامي، والتي تؤدي لهم وظيفة بالغة الأهمية، هي أن يعيشوا في أمان مع انفسهم بغير ما تأنيب للضمير. وعلى ضوء هذا النهج نستطيع أن نضع العبارات التي ساقها الباش كاتب لسناء وهو في معرض الدفاع عن نفسه موضعها الصحيح، من حيث أنها ليست مجرد كلام صدر منه بعفوية، ولكنها قوالب جاهزة أعدوها منذ ارتضوا لأنفسهم انتهاج سبيل الجريمة، لكي تقوم بدورها الهام لهم لتحفظ عليهم اتزانهم النفسي. وهو يقرر مخاطباً سناء بعد أن تعلل بكثرة الأولاد وازدياد مطالب الحياة التي لا يكفيها المرتب، وحين ذكرت له أن الرشوة جريمة «يا بنتي الأخلاق الكويسة حاجة.. وأكل العيش حاجة تانية» «يا بنتي إنتي لسة على البر ما شيلتيش هم المسؤولية، لما تكوني مسؤولة عن جيش زي اللي أنا مسؤول عنه وكل يوم لازم تسدي ٣٠ بق مفتوحين لك مش ح تسميها سرقة أبداً.. أنا بسرق مين؟».

فترد سناء: المواطنين. فيرد عليها: المواطنين؟ دول أغنية وأنا ما باخدش غصب عنهم.. هم اللي بيدفعوا من نفسهم

فترد سناء يبقى الحكومة، فيرد عليها الحكومة خسرانة إيه.. هو أنا

بختلس من أموالها، حق الحكومة محفوظ ما حدش بيقدر يمد أيده عليه» (ص ٦٣ من الرواية).

ولقد بدأت سناء تتبنى آراءهم بعدما سقطت، وبدت كما لو كانت مؤمنة بها أكثر منهم بعدما رفعت شعار (ولا يهمك). ولا عجب فقد بدأت السير على الدرب لتصل إلى نهايته.

وأخيراً يشير نهج الاختلال الاجتماعي إلى الظروف الموضوعية التي تزيد فيها الجريمة أو تنقص. وعلى ضوئه نستطيع أن نفهم الآثار الخطيرة للتغير الاجتماعي، الذي يخلق عديداً من المواقف الجديدة التي لا تعين الأعراف التقليدية الأفراد على التعامل معها بطريقة سوية. إن التغير الاجتماعي من شأنه أن يجرف كثيراً من القيم القديمة، ولكن الخطورة في الأمر أنه تمر فترة طويلة قبل أن ترسي ــ عن طريق المحاولة والخطأ ــ قيم جديدة. ويجمع علماء الإجتماع على خطورة هذه الفترة التي تمر بالمجتمع حين يحس الأفراد بالافتقار إلى القيم ويجدّون في البحث عنها فلا يجدونها. لقد نزلت المرأة فعلاً إلى مجال العمل واختلطت بزملائها على قدم المساواة. ولكنها لم تجد جهاز قيم معد ليهديها في مسارها ويجعلها تأمن العثار. وفي هذه المرحلة تصبح الظروف مهيأة تماماً لكي تسقط ويسقط كثيرات وكثيرون صرعى الحيرة الايديولوجية، ما دامت الحدود أمامهم غائمة بين ما هو خطأ وما هو صواب، وما هو مشروع وما هو غير مشروع.

ليس غريباً أن تنتهي سناء إلى التفريط في عرضها بعدما ارتشت، فطبيعة المرحلة التي يمر بها المجتمع ــ مرحلة الافتقار إلى القيم ــ جديرة بأن تزلزل أشد القيم رسوخاً عند الفرد.

إن العرض السابق ليس سوى محاولة سريعة لتحليل رواية العيب

المعاصرة لا تكتفي بوضع «الكليشية» وإنما هي تضع شيئاً معجزاً للغاية، ذلك هو التخصص الحاد في جزيئة كثيفة معقدة للإنسان والكون والمجتمع، وهذا ما فشل فيه يوسف إدريس».

والواقع أن ما ذهب إليه الناقد يجانبه الصواب على طول الخط، فقد ذكرنا من قبل رأينا في أن رواية العيب أشبه بما يطلق عليه علمياً «دراسة الحالة». تلك دراسة متعمقة لفرد من الأفراد، يركز المؤلف فيها تركيزاً شديداً على جماع العوامل المتشابكة التي تسهم في الموقف وبذلك ينتهي المؤلف إلى التخصص الحاد في جزيئة كثيفة معقدة للإنسان والكون والمجتمع. وهو ما أنكره عليه الأستاذ الناقد زاعماً أنه أعطانا تجريدات مغرقة في الإطلاق والتعميم.

ولقد أصاب الناقد في قوله إن يوسف إدريس لا ينظر إلى الخير والشر نظرة ميكانيكية. ذلك أن نظرة يوسف إدريس نظرة ديناميكية تنظر للإنسان من حيث هو وحدة بيولوجية اجتماعية نفسية، تؤثر في البيئة وتتأثر بها في نفس الوقت. غير أنه قد جانبه التوفيق حينما قرر أن المؤلف «تعمد أن يحيطها (سناء) بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدية، التي تنتهي حتماً إلى مصير معين، ولكنه أغفل في نفس الوقت مجموعة ضخمة من الظروف والقيم التي تحيط بسناء في شمول أوسع من الدائرة الضيقة التي رسمها المؤلف».

والواقع أن الدائرة التي كانت تتحرك فيها سناء كانت ــ وعلى خلاف ما يذهب إليه الناقد ــ بالغة الضيق. لقد غفل من تعرضوا للرواية بالنقد عن أمر بالغ الأهمية. لقد سقطت سناء لأنها حاربت المعركة بمفردها، واجهت زملاءها الموظفين حينما عينت أول يوم، وبمفردها واجهتهم حين حاولوا إغراءها، وبمفردها واجهتهم حينما فرضوا عليها العزلة القاتلة، أكان غريباً بعد ذلك أن تسقط؟ وأين هي تلك الدائرة

الواسعة المزعومة التي كانت تتحرك فيها سناء؟.

إن المؤلف وهو يحلل ضروب الإختلال الإجتماعي في المجتمع الحضري، يشخص الداء تشخيص طبيب مقتدر، ولا يكتفي بذلك بل يشير ــ من طرف خفي ــ إلى الدواء. لا نجاة للفرد من التردي في السقوط ما لم ينضم في تنظيم مع الآخرين. لا بد من تنظيم يجمع شتات النفوس المضطربة والضمائر المزعزعة التي تسبح في خضم تيار هادر من الفساد. لا بد من تنظيم لمقاومة الإغراء ومقاومة الانحراف. لقد استمد زملاؤها المرتشون من تجمعهم ووحدة صفوفهم قوة، واستطاعوا بما اصطعنوه من وسائل شتى أن يجعلوها تتردى، فهل لو كانت سناء محاطة بتنظيم من زميلاتها أو زملاء لها آخرين يشدون من أزرها أكانت تسقط بهذه الصورة؟.

لقد مضى زمن الأساطير الخرافية التي كان يستطيع فيها الفرد أن يصرع الأخطبوط الذي يلتف حوله بألف ذراع وذراع: مضى ذلك الزمن، وأصبح لا بد للفرد أن يمارس حياته داخل جماعة، فبالجماعة يحيا وبمفرده يسقط ويموت.

وإذا حاولنا في النهاية أن نطبق منهج هورتون ولسلي على الرواية فماذا تكون النتيجة؟

إن نهج الإنحراف الشخصي يساعدنا على أن نفهم لماذا يكون بعض الناس معرضين لكي ينحرفوا ويصبحوا مجرمين أكثر من غيرهم.

على هذا الضوء نستطيع أن نفهم شخصية «الجندي» وسر انحرافه وديناميات شخصيته. وهو الذي كان «طوال عمره ومنذ أن كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الأوامر والنصائح كالزيت المغلي فوق رأسه مذ مات كأنما عاهد نفسه بعدها الا يستمع لنصيحة أحد سواء كان مخطئاً أم مصيباً وسواء أكانت النصيحة من عاقل أو أحمق، بل لقد جعل شعاره بوعي منه

تحليلاً سوسيولوجياً. ولا يتسع المقام هنا لكي تتعقب كل ما تثيره الرواية من فروض علمية.

ونكتفي بأن نضرب أمثلة للأسئلة التي يمكن أن تثيرها الرواية في ذهن الباحث:

١ ــ ما هي العوامل الاجتماعية والنفسية التي تدفع بالفرد إلى مسايرة الجماعة؟

١ ــ ما هو أثر الشعور بالإنتماء لجماعة ما في تعيين سلوك الفرد، وبالعكس ما هو أثر عدم الشعور بالإنتماء في تشكيل لسلوك؟

٣ ــما هو أثر الشعور بالتضامن داخل الجماعة المنظمة تنظيماً واضح المعالم structured group في تشكيل سلوك الفرد؟

٤ ــ ما هي الأثار التي تترتب على عضوية الفرد في جماعة منحرفة؟

٥ ــ ما هي طبيعة الثقافة الإجرامية؟ وكيف تنشأ، وكيف تنمو وتتطور وما هي العوامل الكفيلة بالقضاء عليها؟.

هذه الأسئلة وكثير غيرها يهتم بها أبلغ الاهتمام الباحثون في ديناميات الجماعة Group Dynamics وفي السلوك الإجرامي.

وبعد إن رواية العيب ــ مثلها في ذلك مثل رواية الحرام ــ ليوسف إدريس، تعدان بحق إضافة بالغة القيمة والأهمية لأدبنا المصري المعاصر.

١٧ ــ قراءة في رواية العيب

القراءة النقدية المنشورة هنا مقتطف من كتاب «من صور المرأة في القصص العربي» للدكتورة لطيفة الزيات وهو كتاب تحت الطبع،

وتستهدف الكاتبة هنا كما تستهدف طيلة الكتاب إبراز المحتوى الأيديولوجي للنص المقروء، وهي تتناول بالتالي الرواية كنوع شديد التفرد من الخطاب، وتستخدم من الأدوات والمناهج النقدية ما يعينها على تبين أيديولوجية الكاتب بالنسبة للمرأة وبالتالي بالنسبة للمجتمع ككل.

تتسلل رؤية المرأة كشيء إلى رواية يوسف إدريس «العيب». وتتحول هذه الرؤية إلى مقولة يحاول البنيان الروائي إثباتها. وفي هذه الرواية يختزل الكاتب الوجود الحي للمرأة إلى بعد أحادي واحد وهو الجنس أو بالأحرى عضو الأنوثة.

ويوسف إدريس لا يصدر الأحكام الجاهزة على المرأة كما يفعل توفيق الحكيم في «الرباط المقدس» لأن منطلقه يختلف عن منطلق الحكيم. فالحكيم ينتقل من الفكرة المسبقة أو الماهية ليمليها إملاءً على الظاهرة، ومن ثم يغلب التجريد والتعميم على أعماله. أما يوسف إدريس فيتخذ المسار العكسي في خلقه الفني، فهو عادة ما ينطلق من الظاهرة إلى ماهية الظاهرة أي من التجريب إلى التعميم، منتقلا من الواحدة إلى الأخرى، خارجاً بنتاجه من خلال هذه الحركة، وهذا هو المسار الذي يتبناه عادة أي فنان روائي أو قصصي في حجم يوسف إدريس. ويوسف إدريس يجيد رصد الظاهرة، كما لا يجيد هذا الرصد إلا عدد قليل من الكتاب العرب، وموطن ضعفه يكمن في الناحية النظرية، ومن ثم فهو يفشل أحياناً في تحديد ماهية الظاهرة التي تستوقفه وتصيبه بالحيرة فلا يصل أبداً إلى التعميم الصحيح لها، وبالتالي إلى التحديد السليم لماهيتها. وهذا على وجه الدقة ما يحدث في رواية «العيب».

تكتسب رواية «العيب» أهميتها بالنسبة لموضوع الدراسة من حيث يتركز محورها حول عمل المرأة، وهو محور نادراً ما يتركز حوله الحدث

في قصصنا العربي. وسناء بطلة الرواية موظفة في إدارة من الإدارات التي تمنح تصاريح إقامة المباني. وهي تدخل هذه الإدارة التي احتكرها الرجال طويلاً مع أربع من الموظفات الجدد. ويحدث التحاق الفتيات بالإدارة ثورة تدوم ما دام احتفاظ الفتيات بقيمهن الأخلاقية وتنتهي وقد أندرجن في العالم الذي كان مغلقاً عليهن، عالم الرجال، أو عالم الرشوة في الإدارة. وهذا الاندارج اندراج مأساوي، ولكنه فيما يبدو محتوم في ظل هذه الإدارة.

والحدث يبدأ وسناء فتاة فقيرة وصلبة وشريفة، تناضل جاهدة للاحتفاظ بقيمها في إدارة يرتشي كبيرها وصغيرها ولا تستقيم فيها الأمور إلا إذا اكتسبت الرشوة الطابع الجماعي المطلق.

ويسعى موظف كبير يسمى محمد الجندي إلى إغواء سناء كأنثى وإلى جر رجلها إلى حلقة الرشوة ويفشل. وحين تكتشف سناء حقيقة ما يجري حولها تصل إلى اتفاق مع رئيس الإدارة يتضمن الإلتزام بالصمت إزاء ما يحدث على أن لا تكون بحال جزءاً منه. وتتحول الإدارة إلى جحيم للمتهمين والقاضية معاً، وقد يئس محمد الجندي من اغتصاب سناء معنوياً أو مادياً، وقد ضج موظفو الإدارة بالفتاة التي تقف خارج عالمهم مصدرة أحكام الإدانة الصامتة على هذا العالم. غير أن الأحداث لا تلبث أن تتطور ونلتقي بالانقلاب الدرامي، وينتهي الحدث وسناء قد تصالحت مع الرشوة تحت وطأة الحاجة المادية، ولم تقف عند هذا الحد، بل أسلمت جسدها عن طواعية، دون قسر أو إكراه، معنوياً كان أو مادياً، إلى محمد الجندي الذي تكرهه كراهية التحريم.

وعملية تسليم الجسد هذه أو امتهانه بلا رغبة ولا حب، بل في كراهية وازدراء عملية تجسد احتقار سناء لذاتها لتنازلها عن قيمها الأخلاقية وقبولها للرشوة، وتجسد بالتالي انغماسها في الطين الذي يلوث

زملاءها. وعملية تسليم الجسد هذه تجسد، والأمر كذلك، حقيقة أن الإنسان وحدة لا تتجزأ، وأن سقوطه على مستوى يحمل السقوط على كل المستويات، أو السقوط الكلي، لأن الإنسان وحدة متجانسة متناغمة لا تتجزأ وإلى هنا والأمر مفهوم ومقبول، ولكن الكاتب لا يرى هذه الرأي، أو ربما الأدق أن نقول إنه يمنحه تفسيراً آخر غير التفسير الذي يحتمله. طيلة رواية «العيب» يجري الكاتب تفرقة بين طبيعة الرجل العامل من ناحية، وما بين طبيعة المرأة العاملة من ناحية أخرى. ومقتضى هذه التفرقة هي أن شخصية المرأة وحدة لا تتجزأ تختل كلية إذا ما اختل جزء منها، بينما شخصية الرجل منقسمة على ذاتها مندرجة في خانات متعددة ومتضاربة، ولهذا فقد يختل مستوى من مستويات شخصية الرجل ولكن لا تختل الشخصية مجتمعة بل تبقى بقية مستوياتها سليمة وصحيحة.

وللوهلة الأولى يبدو كما لو كان يوسف إدريس يرتب أفضلية للمرأة على الرجل، فالمرأة كل متكامل، بينما الرجل مزدوج الأخلاقيات والقيم ومنقسم على ذاته. وشخصية سناء متكاملة، تندرج أفكارها وأفعالها وأقوالها في وحدة لا تنفصم، ويتصالح كيانها تصالحاً كاملاً، ظاهره وباطنه، علنه وسره في كل منسجم متناغم متكامل وما يخدش الجزء يخدش الكل، وما يسيء إلى الجزء يسيء إلى الكيان مكتملاً. وباختصار تبدو سناء للوهلة الأولى كالإنسان الكلي الشامل الذي نسعى جميعاً أن نكونه، الإنسان الذي لا يعاني من أي ازدواج في القيم، ولا تفصل هوة فاغرة ما بين أفعاله وأقواله، ما بين ما يعلنه وما يسره، وما بين ما يبيحه لذاته ويحرمه عل الآخرين. وهكذا تبدو المرأة للوهلة الأولى في «العيب» مثيرة للإعجاب، وأعيد للوهلة الأولى.

فالكاتب حين يحاول تفسير هذه الظاهرة ــ المرأة أو المرأة الظاهرة بعد أن رصد بأمانة، يقلب الأوضاع قلباً يدعو للدهشة.

ويستحيل على يديه تكامل المرأة إلى عيب، وانقسام الرجل إلى ميزة. وهو يصل إلى هذا الانقلاب المحير عن طريق اختزال وجود المرأة إلى شيء واختزال هذا الشيء إلى عضو جنسي نسائي. وسر تكامل المرأة وفقاً ليوسف إدريس، يكمن في أن كيانها يتحلق حول أنوثتها، أو بصراحة حول عضوها الجنسي، وهذا العضو يشكل النواة الصلبة التي تتحلق حولها شخصية المرأة، وهذا العضو هو مصدر كل قيمة من قيم المرأة ومردها، روحية كانت هذه القيمة أو أخلاقية أو سلوكية. ولأن الوضع كذلك فسقوط سناء لا بد وأن يصل إلى المحور والمرد.

ويخلص الكاتب بهذا المنطق الملتوي إلى نتيجة مقتضاها أن المرأة أحادية الكيان على عكس الرجل الذي يغتني كيانه بالعديد من المستويات المركبة والمتعارضة والمتناقضة ولأن كيان الرجل متعدد الأبعاد فليست ذكورته سوى بعد من هذه الأبعاد، ومن ثم فلا يتأتى إدراج سلوكياته في وحدة. والرجل كذلك قادر على المصالحة بين الأضداد في سلوكياته على عكس المرأة التي يتحلق كيانها وبالتالي سلوكياتها موحدة حول محور واحد وحيد هو عضوها الجنسي.

ويؤكد الكاتب على هذه التفرقة بين الرجل والمرأة لا من خلال البنيان الروائي فحسب، بل على لسان شخصياته. وعبادة بك الذي يلعب دوراً في استدراج سناء إلى عالم الرشوة يقف متعجباً أمام سلوك المرأة العاملة مطلقاً الأحكام لا على سناء وحدها، بل على النساء العاملات على إطلاقهن. ويحير عبادة بك، كما يحير المؤلف، حقيقة أن النساء يدخلن العمل بشخصيات متماسكة مترابطة ككتلة واحدة توحد قيمهن جميعاً:

... وكلهم قيم متحدة واحدة الحرام فيها حرام تحت مختلف الظروف والأحوال والحلال أيضاً واحد، والعيب في العمل مثل العيب

في الشرف وما يعيب في البيت يعيب أيضاً في المصلحة، كتلة مترابطة واحدة فرق كبير بينها وبين قيم الرجل الموزعة على أدراج ودوسيهات بحيث يحيا الرجل صادقاً بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام ويستدعي إذا اضطرته الحاجة المقياس الذي يناسبه. . إذا اكتشف أن ابنه يدس لأخيه عند أمه عاقبه بشدة وإذا ضبط نفسه وهو يدس لزميله عند الرئيس برر وشرح وأفاض في الشرح ليخرج نفسه منها كالقشرة من العجين. أبداً ليس مثل الرجل الذي باستطاعته أن يفقد قيمة دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم (ص ١٢٠).

وعبادة بك لا يستطيع أن يجد تفسيراً لتكامل المرأة ولكن الكاتب يجد هذا التفسير محيلاً التكامل شديد التركيب إلى اختزال شديد التسطيح فكيان المرأة، أحادي يتمحور حول أنوثتها. ولا يكتفي الكاتب بتقرير هذه المقولة، بل ينسجها في بنيان الرواية ذاته.

وبطلة العيب تفكر وتحلم وتشعر من خلال هذا البعد الواحد، وليلة استلام العمل يدق قلب سناء في تلهف جنسي على استلام العمل، ويستخدم الكاتب عبارات جنسية فجة تعرف كل امرأة استحالة استخدامها في هذا الإطار:

وكأنها ستزف إلى العمل مثلاً. إلى ذلك الشيء الغامض المحير الذي له رائحة الرجال ولملامحه جديتهم وصرامتهم، مهما كان فهي تريده وهاهي ذي تحلم وتتلوى وتحضن المخدة مفكرة فيه محاولة أن تتخيل نوعه ووقعه وأهمية تصرفاتها ازاءه. (ص ٩).

وحين يعرض محمد الجندي على سناء الاشتراك في عملية الرشوة تسوي سناء بين هذه المحاولة وعملية الاغتصاب الجسدي، وتنفجر بالغضب لأنها أهينت كأنثى، لا كامرأة عاملة لها قيمتها التي لا علاقة لها من بعيد أو قريب بعضوها الجنسي.

ربما لو كانت سناء شاباً وعوملت بتلك الطريقة لما جرحت هذا الجرح العميق، لاعتبرت أن ما حدث سبة أو تهمة عادية وجهت إليها ولردتها مضاعفة، ولكنها أنثى تحس بعمق أن الإهانة التي وجهت إلى شرفها هي في الحقيقة إهانة لأنوثتها، لشرفها كأنثى، وليس لشرفها ككاتبة أو كفتاة تعمل. . . أهناك ما يقتل من الغيظ أكثر من أن تجد نفسها في موقف المعتدى على شرفها. (ص ٥٧).

ويصر يوسف إدريس على تفسير كل حركة من حركات سناء هذا التفسير الجنسي. ولا يملك الإنسان سوى أن يعجب كيف استطاع يوسف إدريس أن يلوي الحقائق إلى هذا الحد، وأن يمسك بفضيلة عظيمة من فضائل المرأة التي لم تتمرس بعد على اللعبة القذرة وأن يحيلها إلى رذيلة، وكيف استطاع أن يختزل تكامل إنساني عظيم إلى مجرد بعد أحادي، حارماً عمله الفني بهذا التفسير الغريب لمسلك سناء ـ المرأة من البعد التراجيدي، فسناء بطلة العيب لا تدخل صراعاً مريراً ضد الفساد تسقط إبانه سقوطاً كاملاً لخطأ في شخصيتها الإنسانية، ولكن سناء وفقاً للمؤلف تسقط سقوطاً كاملاً لمجرد أنها إمرأة أحادية الكيان على عكس الرجل المتعدد الأبعاد. ولأن شخصية الرجل هكذا، وشخصية المرأة هكذا، فالرجل معصوم من السقوط الكلي، والمرأة محتومة بالسقوط الكلي، لأن المرأة ليست سوى عرضها أو عضوها الجنسي، أو هكذا يتبدى مفهوم يوسف إدريس لطبيعة المرأة والرجل في رواية «العيب».

وتثير رواية «العيب» عدة أسئلة هامة لعل واحداً منها هو: ما هي مقومات الشخصية السوية رجلاً كانت هذه الشخصية أم امرأة؟ هل الشخصية السوية هي الشخصية القائمة على الوحدة أم الانقسام؟ وهل تعني الوحدة بالضرورة التشيؤ والأحادية وانعدام المستويات والاهتمامات الإنسانية؟ وهل يتجزأ العيب فعلاً فيكون للمرأة عيب وللرجل عيب؟ وهل

يتجزأ الشرف فيكون للرجل مقومات للشرف وللمرأة غيرها؟

لكل من الرجل والمرأة وضعية طبيعية ووضعية اجتماعية، والأولى من صنع الطبيعة والثانية من صنع المجتمع أو التاريخ، والأولى تتسم بسمة الثبات، بينما يصف التغير الدائب الثانية. فالوضعية الاجتماعية لكل من الرجل والمرأة وفي علاقة الرجل والمرأة لاقت الكثير من المتغيرات في مراحل تطور البشرية التاريخية والاجتماعية وستعاني المزيد من التطور. والوضعية الطبيعية تتمثل في الطبيعة البيولوجية للنوع وهي التي توجد الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة.. وهذا الاختلاف البيولوجي لا يرتب لأيهما أفضلية على الأخر، وإن فعل لترتبت هذه الأفضلية للمرأة التي تحمل وتلد وتربي وتصون النوع البشري على اطلاقه ولكن ما من أفضلية تترتب على الاختلاف البيولوجي كما قلت، وما من دونية أيضاً تترتب عليه، فالرجل والمرأة يساهمان في الابقاء على النوع. وبمثل ما لا تشكل بيولوجية الرجل وضعيته الاجتماعية أو المكانة التي يحتلها التسلسل الاجتماعي في مجتمعه لا تشكل بيولوجية المرأة وضعيتها الاجتماعية.

والخلط بين وضعية المرأة الطبيعية ووضعيتها الاجتماعية جزء لا يتجزأ من أيديولوجية طبقية تسعى إلى تكريس النظام الطبقي إذ أن وضعية المرأة الطبيعية مستقلة تماماً عن وضعيتها الاجتماعية وإن تشابكتا وتداخلتا نتيجة التطور التاريخي الاجتماعي، ولخص هذا التشابك الاختلاف الجذري بين وضعية المرأة البيولوجية من ناحية ووضعيتها الاجتماعية من ناحية أخرى. وقد كان ظهور الملكية الفردية وتوافقه مع تقسيم العمل بين الرجل والمرأة على أساس النوع هو الذي تسبب في ضعف دور المرأة الانتاجي والوصول بها بالتالي إلى وضعية اجتماعية متدنية لم تعان تغيراً يذكر في العهود القديمة والقرون الوسطى، وإن خلقت الرأسمالية باستخدامها للمرأة كقوة عمل هذا التناقض الذي

يساهم مع غيره من المتناقضات في خلق الظروف الموضوعية لتحرير كل من الرجل والمرأة انتقالاً من الرأسمالية إلى المرحلة الاشتراكية. ومن ثم فتبعية المرأة قضية طبقية في المقام الأول وليست قضية نوع، وهي قضية تتصل بوضعية المرأة الاجتماعية ولا علاقة لها على الإطلاق بوضعية المرأة الطبيعية، أي البيولوجيا النسائية.

وفي ظل رواية «العيب» يعيد يوسف إدريس إنتاج واقعه الاجتماعي، منظراً لطبيعة المرأة من ناحية وطبيعة الرجل من ناحية أخرى على أساس الاختلاف البيولوجي، ومفسراً لقوانين اجتماعية سلوكية تختلف من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان بقوانين طبيعية بيولوجية. والاختلاف البيولوجي، وفقاً ليوسف إدريس يفرد للمرأة طبيعة سلوكية أزلية تختلف عن طبيعة الرجل السلوكية الأزلية أيضاً. والمرأة نتيجة لتركيبها البيولوجي وحدة متكاملة والرجل نتيجة لتركيبة البيولوجي أيضاً منقسم على نفسه في خانات متعددة ومركبة. ومن ثم فإذا اختل جانب من المرأة تداعى له الكل، واختل الكل، أما إذا اختل جانب من الرجل بقيت بقية الجوانب سليمة. وبطلة العيب ترتشي كما يرتشي بقية الرجال في الإدارة التي تعمل فيها بعد معركة نفسية طويلة مع نفسها ومع رجال الإدارة ولأن طبيعة المرأة البيولوجية تجعل منها وحدة متكاملة يتأتى أن تسقط بطلة العيب سقوطاً كاملاً ينتهي بتسليم عرضها لرجل تكرهه وامتهان كيانها حتى آخر قطرة، لا لشيء إلا لأنها إمرأة ولأن طبيعة المرأة الأزلية هكذا، أما الرجل فهو أكثر تركيباً لأنه منقسم إلى خانات ومن ثم فهو يملك أن يرتشي ويبقى مواطناً صالحاً وزوجاً صالحاً وأباً صالحاً إلخ. ويوسف إدريس يقول دون أن يعي ربما، أن كيان المرأة يمكن أختزاله إلى عضو أنوثة، أما كيان الرجل فلا يتأتى إختزاله إلى عضو ذكورة. وهذه وفقاً ليوسف إدريس طبيعة المرأة الأزلية وتلك طبيعة الرجل الأزلية أيضاً.

وإذا ما بدأ كاتب بالقول إن طبيعة المرأة هكذا وطبيعة الرجل

هكذا، انتهى بالضرورة إلى القول بأن طبيعة «الوضع الإنساني» هكذا. وهو قول يسقط حقيقة الطابع التاريخي المتغاير في سلوكيات الإنسان من فترة تاريخية إلى أخرى، ومن مكان إلى مكان ويسم بالثبات والأزلية ما هو دائب التغير. وهو إذ يفعل هذا يخلط ما بين ما هو طبيعي بيولوجي ثابت وما هو تاريخي اجتماعي متغير. ويوصل هذا الكلام بالطبع الكاتب إلى نتائج أوخم. وهو إذ يضفي صفة الأزلية على طبيعة الرجل وطبيعة المرأة يتوصل بالضرورة إلى إضفاء صفة الأزلية على نظام الطبقات الذي يحكم بمقتضاه الرجل المرأة صادراً عن أيديولوجية رجل الطبقة المسيطرة ومفوضاً عنه.

والخطاب في «العيب» يحمل أبنية قيم ويقول مقولة عن طبيعة المرأة وطبيعة الرجل ربما لا تكتمل إلى نهايتها المنطقية والمحتومة في هذا النص، ولكنها تلاقي التجسيد أول ما تلاقية في مسرحية الفرافير، حيث يصبح الوضع الطبقي هو القانون الطبيعي الذي يسم دائماً وأبداً «الوضع الإنساني» وفي مسرحية الفرافير يصل يوسف إدريس إلى النهاية المنطقية لإصدار الأحكام على طبيعة أزلية للرجل وطبيعة أزلية للمرأة ويقول، وقد تتغير الطبقة، ويصبح الفرفور سيداً، ولكن الوضع الطبقي لا يتغير ويبقى القهر الطبقي أزلياً، وهذا القهر هو، وفقاً ليوسف إدريس قدر الإنسان الذي لا مهرب منه.

١٨ ــ رجال وثيران(*)

حينما فرغت من قراءة «رجال وثيران» وجدت نفسي أتساءل. . . أين يوسف إدريس «أرخص ليالي» و «جمهورية فرحات» و «الحرام» و «آخرالدنيا»؟ هل التهمته الصحافة تماماً؟. . أم امتصت الفنان من

(*) الدكتور صبري حافظ، مجلة المجلة، يونيو ١٩٦٥، ص ٩١ ــ ٥٩.

أعماقه الامتيازات والتنغمات والمراكز المرموقة؟ . . . ترى أكانت الرحلة شاقة ومضنية إلى حد التقاعس؟ . . أم غاب الفنان في صحراوات التجريد ومتاهاته بعدما انفصل عن كل ما وهب كتاباته الأولى الدفء والخصب والثراء؟ . . وظلت الأسئلة تدق رأسي بعنف مطالبة بالجواب. وأمام إلحاحها تناولت القلم لأكتب هذه الكلمات التي ترتوي من تقديري العميق لقدرات يوسف إدريس ولموهبته الخلّاقة. ومن إحساسي بأن «رجال وثيران» تشكل نقطة حاسمة على الخط البياني الهابط لأعمال هذا الفنان. ذلك الخط الذي ساهمت في انحداره بعدما ظل صاعداً لفترة غير قصيرة، أغلب أقاصيص «العسكري الاسود» ورواية «العيب» ومسرحية «الفرافير». على هذا الخط الهابط تقف «رجال وثيران» في موضع حرج للغاية. إذ قد تصبح تمهيداً لاستمراء الكاتب السهولة والانحدار المرير، أو قد يفيق يوسف عندها فيرتفع بخطه البياني من جديد ويواصل خطواته على الدرب العسير الذي قطع عليه شوطاً غير قصير.

صحيح أن في «رجال وثيران» مسحة خفيفة من يوسف إدريس الأعمال الأولى، تنحت ملامحها من ليونة الكلمات ومطاوعتها للكاتب، ومن تداعي الأحاسيس في يسر مبهر، وكأنما تنزلق على حوامل ملساء ناعمة، ومن الالتقاط الحساس لبعض الجزيئات المتناهية الصغرى والتي لا تشاهدها غير عين الفنان، ومن تمكن الكاتب من بث بعض اللفتات الفنية الحاذقة هنا وهناك، ومن اقتداره على شد عينيك إلى سطوره، وعلى إجبارك على الوقوف على أطراف أصابعك انتباهاً[1] لتتابع بعض الأحداث للحظات، ما تلبث بعدها أن تمل الاسترخاء إزاء تلكؤ الكاتب

(١) يعتبر أ. م فوستر هذه السمة واحدة من سمات الرواية الأساسية، والتي ما زالت محتفظة بأهميتها منذ تركت شهرزاد شهريار معلقاً في حروف، وماذا بعد، فاغر الفم كطفل أبله مندهش طوال ألف ليلة وليلة.

أمام تأملاته الثلجية السقيمة. غير أن كل هـذا ما يلبث أن يـدفعك في النهاية إلى التساؤل. . ترى ماذا بقي لي بعد قراءة هذه القصة؟.

وقبـل أن نتلقف هـذا السؤال لنجيب عليـه عبر التنـاول النقـدي لـ «رجال وثيران» أحب أن أطرح هذه القضية التي تثار مع «رجال وثيران» وغيرها من الأعمال الفنية المشابهة على صعيد المناقشة. ولا أعني بذلك نوعية الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه «رجال وثيران» فهذه المسألـة من صميم التناول النقدي لهـا، ولكن اعني قضية انحسـار اهتمام القـارىء والناقد ــ بصفة خاصة على السواء بـالأعمال الفنيـة المكتوبـة، الروايـة والقصيدة والقصة القصيرة في مقابل اهتمامه الشديد بالمسرح. فلو حاولنا إعداد إحصائية صغيرة عن الكتابات النقـدية التي ظهـرت في مصر على صفحات الصحف والمجلات الأدبيـة المختلفة وعبـر الأثير طـوال العام المـاضي مثلاً لـوجدنـا أن المسرح وحـده يحظى بـأكثر من نصف هـذه الكتابات، بينما يتوزع النصف الآخر بين الرواية والأقصوصـة والقصيدة والدراسة النقدية. ولو حاولنا قياس المسألة بطريقة أخرى، فأخذنا كتابات الـدكتور لـويس عوض مثـلاً باعتبـاره واحداً من ألمـع النقاد المصـريين المعاصرين وأكثرهم جدية، طوال العام المنصرم، لوجدنـا أن المسرح يحظى بما يقـرب من ثلث هذا الإنتـاج، بينما يتـوزع الثلث الباقي بين الدراسة النقدية والشعر (مقالات فقط) والرواية (مقال واحد) والمقالات التذكارية وهذه المحاولات القياسيـة لا تعطينـا سوى المـلامح الـوجهية للظاهرة. بينما يظل جوهرها مختفياً تحت قناع من الـظروف الحضاريـة التي تـدور فيها. ومن ثم تلوح هـذه المحـاولـة الإحصـائيـة ممعنـة في السذاجة، ويصبـح من اليـسير أن تشجبهـا بعض الكلمات البسيـطة عن ضرورة مسايرة النقد لخطى النهضة المسرحية التي نعيشها، وعن ضرورة مباشرته لدوره الفعّال إزاء فن جماهيري يعيش فترة من أزهى فترات حياته وأبهاها. غير أن هذه الضرورة لا تعني أبداً أن يهمـل النقد بقيـة الفنون

الأخرى التي عليه أن يواكب خطواتها وأن يقوم بدوره الفعّال إزاءها، خاصة وأن ما يظهر في السوق من عطاء هذه الفنون لا يقل كمياً ولا كيفياً عن نتاج الفن المسرحي إن لم يفقه في كثير من الأحيان. كما أن الوجه الاخر للظاهرة يسفر عن نفسه عبر تصدينا لطبيعة الإقبال الجماهيري على الفنون المسرحية. والذي يرتوي من الرغبة في التسلية، ويخضع في الآن نفسه لتيار الإفصاح عن الرغبات الكامنة عبر دروب سلبية، والذي يترك ميسمه على كافة مناحي الحياة الحضارية في بلادنا ويسيطر على شتى نشاطاتها. فنحن نعيش في عصرالتلقي السلبي. عصر المسرح والسينما وفنون الإضحاك المبتذلة. فالرواية أو القصيدة تحتاج من القارىء قدراً من المشاركة الإيجابية الخلاّقة، أكبر بكثير من ذلك الذي تحتاجه المسرحية حيث يقوم العرض المسرحي، بما وراءه من إمكانيات فنية في الإخراج والإضاءة والديكور، بمهمة التجسيد التي يقوم بها القارىء وحده في الفنون الأخرى. إذ تتطلب قراءة القصة أو القصيدة من القارىء عملية تجسيد التجربة الفنية المقدمة إليه، وتمثلها ثم الخروج في النهاية بما يريد الكاتب أن يقدمه إليه. كذلك نجد أن الفن المسرحي ـ ولأنه يقدم العمل من خلال وجهة النظر التي يعتنقها المخرج والفريق الذي يعمل معه ـ يحمل من داخله نوعاً من الوصاية على المشاهد ـ العادي على وجه التحديد ـ يقابله في الفنون الأخرى نوع من تنمية القدرات الخلاّقة لدى القارىء، حيث يقوم وحده بالدور الذي يقوم به عنه فريق العرض المسرحي. وازدهار الإقبال على المسرح في مقابل الانعدام التقريبي للاهتمام ببقية الفنون الأخرى ليس ظاهرة صحية في حياتنا الثقافية ولكنة أحد معالم الخمول والاستنامة والتلقي. فالازدهار الحقيقي للحياة الفكرية يسفر عن نفسه عبر كل الفنون. لكن ازدهار فن على حساب الفنون الأخرى لا بد وأن يشكل علامة استفهام كبيرة تحتاج إلى الكثير من التمحيص والنقاش، وتضع على عاتق النقد مسؤولية

البحث عن أسباب هذه الظاهرة والتنقيب عن وسائل العلاج. وهناك محاولات للزج بالقضية في الكثير من السراديب الجانبية، وتفسير أسبابها باستشراء داء (الشلل) في الحياة الثقافية، وتدخل العلاقات الشخصية في الأعمال الفنية بالدرجة التي تنتفي معها الموضوعية حيث يسود شعار (شيلني وأشيلك). لكن أضرب مثلين صغيرين للدلالة على موضوعية الظاهرة. أولهما يوسف إدريس نفسه. ظهرت له في العام الماضي «رجال وثيران» ومسرحية «الفرافير». . ولا يمكن بأي حال أن نقارن ـ كيفياً أو كمياً ـ ما كتب عن «الفرافير» بما كتب عن «رجال وثيران». . وثانيهما شوقي عبد الحكيم، ظهرت له في العام المنصرم أيضاً رواية «أحزان نوح» ومسرحيتي «المستخبي» و «شفيقة ومتولي». . وعليهما ينطبق ما قلناه عن يوسف إدريس. أسوق هذين المثلين، وغيرهما دثير، ليس لأتقي عبرهما ظاهرة (الشلل)، المرضية المستشرية كالوباء في حياتنا الثقافية. ولكن لأدلل على موضوعية علامة الاستفهام الكبيرة التي تصوغ أبعاد الظاهرة، والتي أكتفي هنا بمجرد طرحها، علها تكون فاتحة مناقشة موضوعية وعميقة حول هذه الظاهرة. وعلنا نستطيع أن نتناول عبر هذه المناقشة كل هموم حياتنا الثقافية بالنقد والتمحيص.

نعود بعد ذلك إلى التقاط خيوط موضوعنا الرئيسي من حيث تركناها لنبدأ الخطوات الأولى في رحلة التناول النقدي لـ «رجال وثيران» خارج حدود الظاهرة التي اكتفينا هنا بمجرد الإشارة إلى خطوطها العريضة. والمسألة التي تثار عندما تجوس خطوات الناقد الأولى عالم هذا العمل الفني هي نوعية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. وفور انبثاق السؤال في أعماقه يطل سؤال صغير آخر، لماذا كتب يوسف إدريس ـ على غير عادته ـ مقدمة لهذا العمل يؤكد عبرها أنه قصة. خاصة وإنه ليس من عادة يوسف إدريس أن يكتب مقدمات لمجموعاته القصصية ولا لرواياته. إنه كفنان واثق من نفسه، وراضٍ إلى حد ما عن العمل

الفني الذي يقدمه لقارئه، يقدم العمل الفني وحده عارياً من كـل رداء، واقفاً وحده بلا عكاز من مقدمات أو تبريرات. فـالتبريـر لا يـستدعيـه إلا إحساس القصور، وبـأن هناك شيئاً ليس على ما يـرام وليس في مكانـه الحقيقي. ولكنه هنا يتعمد، ولأول مرة في تاريخه الفني تقريباً، أن يكتب مقدمة لعمله يؤكد عبرها أن هذا العمل قصة ويلح على تكرار الكلمة أكثر من مرة في فقرة واحدة. ليؤكد لنفسه وللقارىء في آن «أنها قصة مستقلة تماماً، حوادثها وإن كانت تدور في أسبانيا إلا أن بطلها هو الإنسان، في أسبانيا أو في أي مكان. قصة كانت ولا تزال تثير دهشتي، فلم أكن أتوقع من مرة واحدة شاهدت فيها مصارعة الثيران بعد ظهر ذلك اليوم من أيام أغسطس المدريدية، وفي ملعبها الكبير، آخر ما كنت أتوقعه أن يختمـر خلال ساعتين عشتها مع المصارعة والثيران والمصارعين هـذا العمل».
ويبـدو أن عدم التـوقع الـداهش ذاك، والذي انتـاب المؤلف، إحساس ما تلبث أن تسري عدواه إلى القارىء. فمشاهدة مصارعة الثيران لساعتين لا تهب أبداً قصة طويلة متكاملة، أو أي عمل فني مهما كان نوعه. خاصة إذا ما طافت بذهنه تلك التجارب الطويلة المريرة التي عاركها همنجواي وبلزاك وفلوبير وجوركي بغية الالتحام بالعوالم التي يكتبـون عنها. كمـا يثير أيضاً تساؤلاً صغيراً حول طبيعة عملية الإبداع الفني، التي يعود بها يوسف إدريس في هذه المقدمة إلى عهودها السحيقة حيث ازدهرت آراء ارسطو وكانت وتيوفيل جوتيه عن الفن والمـرتكزة على الإلهـام والانبثاق الفجـائي للعمـل الفني داخـل ذهنية الكـاتب وكـأنمـا بـوحي من آلهـة الأولمب أو عـرائس برنـا سوس. . ذلـك الانبثاق الإشـراقي المفـاجىء ـ تحمحمـات الصوفيـه ـ هو مـا يحوم حـوله يـوسف إدريس في هـذه المقدمة. . ولن نستسلم هنا لإغراءات مناقشة هذه القضية التي قد تخرج بنا عن موضوعنا الرئيسي. خاصـة وأن معالجـة هذه القضيـة من صميم اختصاص علم الجمال لا النقد الأدبي. ولكن ما يهمنـا هو أن نسجـل

تحويم يوسف إدريس حول هذا الفهم وأن ندينه، ثم نتجاوزه لنناقش القضية الثانية التي تثيرها هذه المقدمة، ألا وهي قضية العالمية في الأدب. ويؤكد الكاتب في مقدمته أيضاً أن «اختيار اسبانيا أو أي بلد آخر من بلاد العالم مكاناً تدور فيه أحداث القصة، ليس هو الطريق أبداً لكي يصبح أدبنا إنسانياً عالمياً لأن هذه الإنسانية والعالمية ليس لها إلا طريق واحد هو الكتابة بصدق وإحساس عن أنفسنا التي نعرفها، أو عن غيرنا مما لا تقل معرفتنا به عن معرفتنا بأنفسنا. بل هو الطريق الوحيد لكي تصل الكتابة، أي كتابة، إلى مرتبة الفن، أي فن، لا يهم محلياً كان أو عالمياً».

والتأكيد يتناقض مع الجزء الذي استشهدنا به آنفاً من نفس المقدمة. ويتناقض أيضاً مع العمل الفني الذي يقدم له بهذه الكلمات وهذه الحقائق البديهية. فالطريق الحقيقي إلى العالمية هو الالتصاق العميق بالحس القومي والالتحام بروح الشعب ومعالجة أخص قضاياه والاقتراب من جوهره الإنساني بهذا الطريق وحده يلج الفن دروب العالمية لأن الإنسان هو الإنسان في كل مكان. وقد ارتقت هذه المسألة إلى مراتب الحقائق البديهية منذ فوكنر وتشيكوف ولوركا وبيرانديللو وجوته وغيرهم. غير أن إلحاح يوسف عليها في مقدمته تلك ليس محاولة منه لتأكيد هذه البديهية. بقدر ما هو تبرير لانفصاله عن قضايا الوجدان القومي، ومحاولة لسد الطريق على من يبغي مؤاخذته على هذا التحليق بعيداً عن ارضنا وقضايانا من جهة، وللإيهام بأنه خبير بالموضوع الذي يتحدث عنه من جهة أخرى، وعليم ببواطن أموره وأدق دقائقه وخباياه، وبأن معرفته به لا تقل عن معرفته بنفسه كما يدعي. غير أني أعتقد أن كل هذه المحاولات تنهل ــ ولأكن طيب النية إلى حد بعيد ــ من احساس الكاتب بعدم الرضا عن عمله وتيقنه من قصوره. ولنترك الآن هذه المقدمة التي رغب الكاتب منها النجاة فأوقعته في مشاكل أكبر من التي

أراد الهرب منها. لنحاول أن نتعرف على نوعية الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه «رجال وثيران». فبرغم أن يوسف يؤكد أكثر من مرة، عبر المقدمة أنها قصة فإن شكلها الفني يثير أكثر من تساؤل ويستدعى ــ كإجابات على هذه التساؤلات ــ إلى الذهن أشكالاً فنية مختلفة كالرواية القصيرة والقصة القصيرة الطويلة والرحلة والتحقيق الفني «الأوشرك». ومن الوهلة الأولى يلوح الأوشرك أو الرحلة أقرب الأجناس الفنية إلى هذا العمل. إذ نعثر في «رجال وثيران» على تجميع العديد من الجزئيات المتناثرة وعلى تحليق الكاتب دائماً بالقرب من سطح الأحداث وجنوحه كثيراً إلى العموميات، وهي وسائل التحقيق الفني «الأوشرك» أو سماته. كما نجد أن الكاتب مكتظ بالتأملات والأحكام التجريدية التي تحوم به دائماً بالقرب من (الرحلة). غير أنني أرى انطلاقاً من إصرار الكاتب في المقدمة على أن ما يقدمه لنا قصة ــ إن من واجب الناقد أن يتعامل مع العمل على أنه قصة بالفعل ثم يرى إذا ما كان الكاتب قد استطاع أن يخلق داخل هذا العمل مقومات القصة أم لا. فيوسف إدريس ليس كاتباً صغيراً وحينما يؤكد أن عمله قصة فهو مدرك تمام الإدراك تبعات تأكيده ذاك، ومن البداية أستطيع أن أقول أن «رجال وثيران» بقدر ما تحوم حول التحقيق الفني والرحلة، تحوم أيضاً حول القصة القصيرة الطويلة، وإن كانت مبتوتة الصلة إلى حد كبير بكل مقومات العمل الروائي، أقول إنها تحوم حول القصة القصيرة الطويلة ولكنها لا تبلغها. فللقصة القصيرة الطويلة معالمها الواضحة التي تتمركز في حدث رئيسي أو شخصية محورية، تنمو في خط رأسي واضح دون أن تصاحبها خطوط أفقية أو مائلة، تصب في نهر الحدث الرئيسي، لأن هذا من سمات الرواية[1]. وإذا اعتبرنا هنا أن النزال الطويل المرير بين مصارع الثيران الوسيم انطونيو وبين الثور القوي الضخم الهائج والذي

(١) راجع في الرواية المصرية القصيرة أنور المعداوي، المجلة، أغسطس ١٩٦٢.

انتهى بمصرع انطونيو هو الحدث الرئيسي الذي تقدمه، لتساءلنا عن دوافع الوصف المسهب الممل للمعركتين الثانيتين. وعن ضرورة الفتاة الكوبية المعادية حتماً ـ لثورة كاسترو، والذي يبدو أن مكانها قد اختير بتعمد مفضوح إلى جوار الكاتب ليتيح له فرصة الطنطنة والحديث ـ على الماشي ـ عن آرائه «الثورية العظيمة»، وعن وقوفه «المشرق الرائع» إلى جوار ثورة كاسترو وليس مع أعدائها. وعن المبررات الفنية لتلك الخطبة المنبرية العصماء التي قدم لنا ـ مصارع الثيران القديم والمراسل الحالي لإحدى الصحف المحلية في آخر القصة ـ عبرها تحليلاً اقتصادياً عن أهمية مصارعة الثيران بالنسبة للرأسمالية الأسبانية التي تكتظ خزائنها بالدولارات على حساب أنطونيو وأمثاله من الفقراء المغتالين وسط الحلبة، وعلى مرأى ومسمع آلاف المتفرجين المشاركين دون وعي في صياغة أبعاد مأساة الاستغلال الرأسمالي البشعة، هذه الخطبة العصماء، جميلة ورائعة دون شك. ولا نملك سوى الموافقة ـ على ما فيها من تحليلات اقتصادية صائبة، إلا أنها لا تمت إلى الفن من قريب أو بعيد.

قلت إننا إذا ما اعتبرنا أن النزال بين أنطونيو والثور الضخم الهائج هو الحدث المحوري الذي تقدمه لنا القصة القصيرة الطويلة، فإن كل هذه الموضوعات والأحداث الجانبية تخرج بالعمل عن إطار القصة القصيرة الطويلة، وتقصر في الآن نفسه عن أن تدخله في نطاق العالم الروائي. لأن هذه الأحداث الجانبية لا تقوم بدور الشعيرات الدموية التي تضخ الدم في شريان الحدث الرئيسي أو الشخصية المحورية، ولأن جميع الشخصيات التي قدمتها القصة، شخصيات باهتة الملامح لا نستثني من ذلك أنطونيو، الشخصية الرئيسية التي تدور حولها الأحداث أو المشاهد ـ الكاتب ـ الذي تقوم القصة كلها بأحداثها وشخصياتها عبر حدقتيه. إذ إن حرص الكاتب على التوحيد بين نفسه والمشاهد والراوي في آن، قعد به عن إشراك المشاهد بفاعلية في أحداث القصة. ومن ثم

ظل المشاهد الذي تقدم القصة كلها من داخله غائم الملامح ومكتفياً بدور المعلق على الأحداث، والذي يستدعي إلى الذهن صورة المعلق أو الكورس في مسرح بريخت التعليمي. ولولا جنوح المشاهد إلى الحماس الزائد، وتقييده من البداية بخيوط عاطفية واهية إلى أحد طرفي الصراع، وميله الدائم إلى إطلاق الأحكام العمومية الحادة، وجريه في كثير من الأحيان وراء تأملاته الاجتماعية وآرائه التجريدية الحاسمة، لاقترب دوره من دور المعلق البريختي، ولقام بدور روائي شديد الجدة والروعة في آن. إلا أن هذا الاعتراض من قبيل المنى والمستحيلات. لأن العمل الفني وحدة موضوعية واحدة، وضعف العمل الفني الكلي ينعكس على كافة جزئياته وعلى شخصياته كلها.

وهذا هو السبب في أننا لا نعثر على نماذج إنسانية رائعة في الأعمال الفنية الضعيفة أو الهابطة. لكل هذه الأسباب لا تستطيع «رجال وثيران» ولوج عالم الرواية. وتظل محومة بالقرب من التحقيق الفني، والرحلة والقصة القصيرة الطويلة، دون أن تستطيع بلوغ أحدها. وإن كان ضرورياً أن نسلكها في ركاب أحد هذه الأشكال الفنية التي تحوم بالقرب منها، فليكن التحقيق الفني «الأوشرك»، لأنها ليست «قصة قصيرة طويلة» ناجحة كما رأينا، وأيضاً لأننا لا نستطيع لكل الأحداث الجانبية المبعثرة على طول العمل، أن نعد مصارعة الثيران ذاتها موضوع القصة القصيرة الطويلة الرئيسي. ولأننا لا نستطيع أن نعدها «رحلة» ناجحة، لأن الرحلة الناجحة عليها أن تستقطب موضوعاً رئيسياً تدور حوله الأحداث كل الأحداث الجزئية والتأملات مثل «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم مثلاً، حيث تدور كل الأحداث والتأملات حول محور رئيسي هو موضوع الحلول الحضارية لمأساة الإنسان الحديث ومدى انبهار الإنسان الشرقي أمام الحضارات الأوربية الشديدة البريق. وأيضاً، ولأسباب ذكرناها آنفاً لا نستطيع أن نسلكها في ركاب الرواية، ومن ثم لا يبقى إلا التحقيق

الفني. إذ نعثر فيها على الكثير من مقوماته الفنية. كالتركيز بطريقة مشوقة على الكثرة من الأحداث، بغية تقديم صورة عامة لها، والإغراق في وصف الكثير من الجزيئات لذاتها ودون أن تؤدي إلى إبراز حدث أو قضية عامة أو أساسية. والتحليق دائماً بالقرب من سطح الأحداث. والميل الدائم إلى التعميمات واصدار الأحكام المرتوية من الرؤية الذاتية وليس من الغرض الموضوعي للأحداث. واقحام الراوي، معلقاً، وسط الكثير من الأحداث التي ينبغي عندها الاستمرار في عرض الحدث وتركه هو ليتبين وحده بما ينبغي أن يستخلص منه وغير ذلك من سمات الأوشراك التي نعثر عليها ــ إلى حد ما ــ في هذا العمل.

إلا أننا برغم ذلك كله لا نستطيع أن نعتبرها تحقيقاً فنياً ناجحاً لأنها مكتظة، بصورة مزعجة، بالأحكام والتأملات. إذ لا تكاد تخلو صفحة واحدة منها. ولنفتح الكتاب مثلاً بطريقة عشوائية على أي صفحة. في صفحة ٩٣ نقرأ «اليوم لا يوجد متفرجون ولا جياد، وأي معركة تدور اليوم على سطح الكرة الأرضية لا بد أن تجد نفسك منضماً إلى أحد أطرافها. وحتى التصفيق اعجاباً لم يعد علامة اعجاب مطلق، إنما ــ جماهير الناس ــ تصفق بإعجاب له هدف، تصفيق لمن يقدم لها ببطولة المصلحة والخدمة العظمى. الرجل اليوم هو من يفيد الناس بطريقة أو بأخرى، من يسيطر على أكبر قدر ممكن من مصادر القوى، لا ليدخل بها معركة ضد الخصوم، ولكن ليستعملها ليحقق للناس مطالباً وأعمالاً عجزوا عن تحقيقها وهي بطولة أرقى. ففي الماضي كان الشخص يقوم لنفسه ولمجده ولذاته فيصفق له الناس ويمنحونه لقب البطولة ولكننا في عالمنا الحاضر نمنح البطولة لمن يقوى لنا ولفائدتنا» ولنكتف بهذا القدر من هذه الصفحة ونفتح الكتاب على صفحة أخرى، لتكن صفحة ٥٧ فنقرأ، (ولكنه الإحساس بالأهمية ذلك الذي يدفع الإنسان ليقدم على أكبر حماقة في العالم كي يظفر به، إنها ليست رغبة في البطولة للبطولة

ذاتها أو للشخص ذاته، ولكن لإظهارها للآخرين وأمام الآخرين. إنها كالتمثيل وفيها منه الشيء الكثير، الفرق إن الممثل هناك يمثل الدور وبمقدار إتقانه للتمثيل وتقمّصه لشخصية البطل ينال إعجاب الناس).
ولنكتف أيضاً بهذا القدر حتى لا تصدع رأسك يا قارئي العزيز، بهذه التأملات الساذجة التي أقسم لك أنني أبداً ما اخترتها عن عمد ولو أخذتها أنا، دون المصادفة العشوئية، لجاءت أكثر إمعاناً في السذاجة واستعراض العضلات الفلسفية الشديدة الضمور. ذلك لأن الكتاب في جملته ليس إلا مجموعة تأملات من الخارج لمشاهد، يرى لأول مرة في حياته حفلات مصارعة الثيران. فتدهشه طقوسها المحكمة، ويسترسل في وصف جزئياتها السطحية بإجلال وانبهار لا يتناسب أبداً مع رفضه إياها في آخر الكتاب. وخلال وصفه لهذه الجزئيات يستعرض تأملاته، ليغطي بها معرفته الغلافية بأسرار اللعبة وطقوسها. فلأنه لا يعرف عن اللعبة وأسرارها سوى النزر اليسير.. ويريد عبر هذه المعلومات الشحيحة البسيطة، أن يبدو عملاق المعرفة عميق الفهم بكل ما يدور في الحلبة من أحداث ومشاهد، يلجأ إلى غطاء تأملي من الأحكام العامة والتجريدات الفلسفية يسربل به شح معلوماته وفقدها.

وأخيراً أحب أن أقول أنني استنفدت جزءاً كبيراً من هذه الدراسة في تناول القضايا الفنية التي يثيرها الكتاب، وهذه ليست عادتي في تناول الأعمال الفنية، خاصة وأني أؤمن بأن النقد كما يقول كروتشه هو إعادة العمل الفني من جديد، وبأن هناك وحدة عميقة بين الشكل والمضمون في العمل الفني، وأعتقد أن المضمون لا يلوح خلال جزئيات العملية الإبداعية إلا مصبوبا في إطار الشكل. إلا انني حاولت هنا أن أؤكد إن إخفاق يوسف إدريس فنياً، قرين إخفاقه المضموني. أو بتعبير آخر إحدى صور هذا الإخفاق. لذلك نجد أن «رجال وثيران» وبرغم الخطبة المنبرية العصماء التي أوردها الكاتب في آخر الرواية وأكد عبرها أن أنطونيو شهيد

الرأسمالية الإسبانية. وأن الاحتكارات الإسبانية ومصلحة السياحة هم قاتلوه الحقيقون، لم تتمكن من أن تثري وجداننا، أو حتى تحفر في أعماقنا هذا المعنى. لأن الكاتب لم يصور الأحداث بمنهج شفاف الرؤية تخرج منه في النهاية بهذه النتيجة. ولكنه صور الأحداث عبر حدقتي متفرج د هش ومبهور بكل ما يدور أمامه من أحداث وسعيد بمشاهدتها. ثم جاء في النهاية ليؤكد لنا موقفه التقدمي وتحليله الثوري الصائب للخلفية الاقتصادية للمأساة، بطريقة تقريرية ثلجية باردة. لكل هذا لم يتمكن حتى من أن يستدعي في أعماقي الأعمال الرائعة التي كتبها الفنانون الكبار عن مصارعة الثيران مثل «مرثية اغناسيو ميخاس» لفريديكو غارسيا لوركا، أو «موت في الظهيرة» و «الصيف الدرامي» لإرنست همنجواي.

١٩ ــ مؤلفات د. يوسف إدريس

(أ) مجموعات قصص قصيرة:

١ ــ أرخص ليال	الطبعة الأولى عام ١٩٥٤
٢ ــ جمهورية فرحات وقصة حب	الطبعة الأولى عام ١٩٥٦
٣ ــ أليس كذلك؟(والطبعة الأخيرة باسم قاع المدينة كذلك)	الطبعة الأولى عام ١٩٥٧
٤ ــ البطل	الطبعة الأولى عام ١٩٥٧
٥ ــ حادثة شرف	الطبعة الأولى عام ١٩٥٨
٦ ــ آخر الدنيا	الطبعة الأولى عام ١٩٥٩
٧ ــ لغة الآي آي	الطبعة الأولى عام ١٩٦٠
٨ ــ النداهة	الطبعة الأولى عام١٩٦٢
٩ ــ بيت من لحم	الطبعة الأولى عام ١٩٧٢
١٠ ــ أنا سلطان قانون الوجود	الطبعة الأولى عام ١٩٧٥
١١ ــ اقتلها	الطبعة الأولى عام ١٩٨٢
١٢ ــ أمه	تحت الطبع

(ب) مسرحيات:

١٣ ــ جمهورية فرحات وملك القطن	قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٦
١٤ ــ اللحظة الحرجة	قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٦
١٥ ــ الفرافير	قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٨
١٦ ــ المهزلة الأرضية	قدمها المسرح القومي عام ١٩٦٣
١٧ ــ المخططين	صودرت ليلة افتتاحها عام ١٩٦٩ أفرج عنها وعرضت عام ١٩٨٢

١٨ ــ الجنس الثالث — قدمها المسرح القومي عام ١٩٧٢

١٩ ــ البهلوان — كتبت عام ١٩٨٢ وطبعت في كتاب في نفس العام

٢٠ ــ نحو مسرح عربي: مجموعة أعمال المؤلف مسرحياً مع مقدمة عن «نحو مسرح عربي» تدعو ــ لأول مرة في تاريخ المسرح العربي «إلى فكرة ضرورة خلق وابتكار مسرح عربي محلي أصيل يستوحي الأشكال المسرحية في حياتنا الشعبية ــ وكذلك يستوحي تراثنا المسرحي الشعبي من أمثال السامر والحكواتي والشاعر وحلقات الذكر... إلخ.

(ج) روايات وقصص طويلة:

٢١ ــ الحرام	الطبعة الأولى عام ١٩٥٨
٢٢ ــ العيب	الطبعة الأولى عام ١٩٦٠
٢٣ ــ رجال وثيران	الطبعة الأولى عام ١٩٦٤
٢٤ ــ البيضاء	الطبعة الأولى عام ١٩٦٥
٢٥ ــ العسكري الأسود	الطبعة الأولى عام ١٩٥٩
٢٦ ــ سيدة فيينا	الطبعة الأولى عام ١٩٥٩
٢٧ ــ نيويورك ٨٠	الطبعة الأولى عام ١٩٨٠
٢٨ ــ قصة حب	الطبعة الأولى عام١٩٥٦

(د) من مفكرة د. يوسف إدريس:

٢٩ ــ من مفكرة د. يوسف إدريس (جزء أول)	نشرت عام ١٩٧٧
٣٠ ــ من مفكرة د. يوسف إدريس (جزء ثان)	نشرت عام ١٩٧٩
٣١ ــ بصراحة غير مطلقة	الطبعة الأولى عام ١٩٧٣
٣٢ ــ اكتشاف قارة	الطبعة الأولى عام ١٩٧٢
٣٣ ــ جبرتي الستينات	الطبعة الأولى عام ١٩٨٣

٣٤ ـ عم عمد اسمع تسمع	الطبعة الأولى عام ١٩٨٢
٣٥ ـ الإرادة	الطبعة الأولى عام ١٩٧٨
٣٦ ـ شاهد عصره	الطبعة الأولى عام ١٩٨٠
٣٧ ـ عزف منفرد	الطبعة الأولى عام ١٩٨٥
٣٨ ـ خلو البال	الطبعة الأولى عام ١٩٨٧
٣٩ ـ أهمية أن نتثقف يا ناس	الطبعة الأولى عام ١٩٨٥
٤٠ ـ فكر الفقر وفقر الفكر	الطبعة الأولى عام ١٩٨٥
٤١ ـ انطباعات مستفزة	الطبعة الأولى عام ١٩٨٦
٤٢ ـ إسلام بلا ضفاف	الطبعة الأولى عام ١٩٨٧
٤٣ ـ الأب الغائب	الطبعة الأولى عام ١٩٨٧

(هـ) ترجمات:

الحرام: ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية واليابانية والأردية والسويدية والأرمنية والهولندية والصينية. ولغات آسيوية أخرى.

أرخص ليال: نفس اللغات السابقة وتحت عناوين مختلفة. ظهرت على هيئة اختيارات من مجموعات القصص المختلفة.

حلقات النحاس الناعمة: الإنجليزية ـ الفرنسية.

أكبر الكبائر: السويدية مع غيرها من مختارات قصصية أخرى.

في عين الرائي: الإنجليزية.

الفرافير: الإنجليزية والألمانية والتركية والصربية والكرواتية والسلافية ولُبننت وقدمت في مسرحين متقابلين في مقدونيا وقدمت أيضاً في بيروت أيام حصار المدينة.

(و) كتب ألفت عن الكاتب وأعماله:

- ساسون سوينج:

١ ـ اللغة عند يوسف إدريس.

٢ ـ يوسف إدريس بين القصة والمسرحية .

٣ ـ عالم يوسف إدريس القصصي .

● د. ناجي نجيب :

٤ ـ الحلم والحياة في صحبة يوسف إدريس .

● فؤاد طلبة :

٥ ـ يوسف إدريس والتابو.

● د. إبراهيم القط :

٦ ـ عالم يوسف إدريس القصصي .

● ب. م كورير شوك :

٧ ـ قصص يوسف إدريس القصيرة (الهولندية والإنكليزية والعربية) .

● د. نادية فرج :

٨ ـ مسرح يوسف إدريس (بالإنجليزية والعربية) .

● يوسف إدريس بقلم هؤلاء :

٩ ـ د. طه حسين. د. حسين فوزي. د. لويس عوض. د. محمد مندور. د. علي الراعي. د. عبد القادر القط. د. رشاد رشدي. صلاح عبد الصبور. أنيس منصور. رجاء النقاش. نعمان عاشور. شكري عياد. محمود أمين العالم. صافيناز كاظم. غادة السمان. عبد الفتاح الجمل. سامي خشبة. عبد الرحمن أبو عوف. محمد عودة. علي أمين. د. محمد عناني. أحمد عباس صالح. سامي داود. رشدي صالح. د. صبري حافظ.

● دليلي كيربتشنكو:

١٠ـ يوسف إدريس رائد القصة العصرية (بالروسية) .

الفهرس